MURRAY KRIEGER
TEORIA CRITICII
*Murray Krieger* THEORY OF CRITICISM —A Tradition and Its Systen*
© 1976 by The Johns Hopkins University Press
Toate drepturile asupra acestei versiuni sînt rezervate Editurii UNIVERS

# TEORIA CRITICII

## Tradiţie şi sistem

## ţie ş

## MURRAY KRIEGER

Traducere şi prefaţă de RADU SURDULESCU
Bucureşti, 1982
Editura UNIVERS

DE SINE A FICŢIUNII POETICA PREZENŢEI SAU CONŞTIINŢA

„Moştenitor al gîndirii arnoldiene, confruntat cu doctrina deconstructivistă contemporană, Krieger * — ca umanist — construieşte o complexă teorie a literaturii şi criticii, pornind de la bogatul material oferit de tradiţia occidentală ce începe cu grecii antici şi ajunge pînă în zilele noastre. Puţini teoreticieni americani de frunte au avut o formaţie culturală atît de eclectică şi de vastă ca el şi numai cîţiva au cutezat, cu atîta stăru-

[1] Murray Krieger este actualmente profesor la catedra de literatură engleză a Universităţii California şi director al „Şcolii de critică şi teorie", înfiinţată de el în 1975.
Volume publicate : *The Problems of Aesthetics* („Problemele esteticii") — coeditor, împreună cu Eliseo Vivas (1953) ; *The New Apologists for Poetry* („Noii apărători ai poeziei"), 1956 ; *The Tragic Vision : Variations on a Theme in Literary Interpretation* („Viziunea tragică — Variaţiuni pe o temă de interpretare literară"), 1960 ; *A Windoto to Criticism : Sha-kespeafe's Sonnets and Modern Poetics* („O fereastră spre critică — Sonetele lui Shakespeare şi poetica modernă"), 1964 ; *Northrop Frye in Modern Criticism: English Institute Essays* („Northrop Frye în critica modernă — Eseuri ale Institutului de anglistică") — editor (1965) ; *The Play and Place of Criticism* („Jocul şi locul criticii"), 1967 ; *The Classic Vision : The Retreat from Extremity in Modern Literature* („Viziunea clasică — Retragerea din faţa extremităţii în literatura modernă"), 1971 ; *Theory of Criticism: A Tradition and Its System* („Teoria criticii — Tradiţie şi sistem"), 1976 ; *Directigns for Criticism : Structuralism and Its Alternatives* („Orientări critice — Structuralismul şi alternativele sale") — coeditor, împreună cu L. S. Dembo (1977) ; *Poetic Presence and Illusion: Essays in Criticai History and Theory* („Prezenţa şi iluzia poetică — Eseuri de istorie şi teorie critică"), 1979 ; *Arts on the Level : Aesthetic Egalitarianism and the Elite Object* („Nivelurile artelor — Egalitarismul estetic şi obiectul de elită"), 1981.



inţă şi minuţiozitate, să construiască un sistem bogat şi coerent." [2]

Aceste aprecieri nu aparţin, cum s-ar putea crede, vreunui adept al contextualismului kriegerian şi nici măcar unui cercetător neutru al situaţiei actuale de pe scena criticii nord-americane : ele vin, dimpotrivă, din partea unui combatant din tabăra adversă, sprijinitor al tezelor post-structuraliste, deconstructiviste, demitizatoare. Dincolo de obişnuitele amabilităţi academice, comentariul de mai sus, datorat prof. Vincent Leitch, învederează locul de prim rang pe care Murray Krieger îl ocupă în gîndirea critică a ultimelor decenii.

De la apariţia în 1956 a primului său opus original, *Noii apărători ai poeziei* — un studiu de referinţă asupra mişcării *The New Criticism* („Noua critică") — Krieger este cunoscut ca una din autorităţile indiscutabile ale criticii teoretice şi ca *spiritus rector* al unei orientări pe care am denumi-o „moder-nist-tradiţionalistă". Cariera sa, paradigmatică într-o anumită măsură pentru ceea ce s-a petrecut în sfera teoriei literare nord-americane de-a lungul ultimului pătrar de veac, nu a fost scutită însă de contestările ce caracterizează bătălia critică a momentului actual, fapt evident mai cu seamă după apariţia operei sale majore, *Teoria criticii.* Ecoul profund al acestui studiu are explicaţii multiple. Ne vom mărgini să arătăm aici că *Teoria criticii,* sinteză a gîndirii sale anterioare, este un adevărat eseu „întru apărarea poeziei", amintind peste timp — prin caracterul său enciclopedic şi polemic totodată — de celebra poetică renascentistă a lui Philip Sidney.

Un veritabil distilat al gîndirii critice occidentale de la Aristotel pînă la „Noua critică", trecut prin retortele contextualismului dualist, tipic kriegerian, studiul său este mai mult decît o simplă istorie polemică : el tinde să formuleze o poetică totală, o estetică a ,.prezenţei" — viziune de tip aparte a controversatei relaţii dintre

metaforă şi realitate.

[2] Fragment din articolul prof. Vincent B. Leitch (Mercer Uniyersity, Georgia), intitulat *Saving Poetry: Murray Krieger's Criticai Faith* („Salvgardarea poeziei — Credinţa critică a lui Murray Krieger") şi prezentat la sesiunea anuală a Societăţii de limbi moderne (MLA), 1981 (p. 9).



Doctrina lui Krieger, aşa cum apare ea în *Teoria criticii* sau în cîteva luări de poziţie recente,[3] este în fapt un subliniat al frămîntărilor ideologice ce au urmat dispariţiei „Noii critici" — moment de răscruce în istoria teoriei poetice americane. Pentru a-i înţelege originile deci, se impune să aruncăm o privire înapoi spre deceniul al şaselea, cînd „Noua critică" dădea semne vădite de oboseală, iar atacurile împotriva teoreticienilor ei se înteţeau. Apariţia în 1957 a monumentalului studiu *Anatomia criticii,* datorat lui Northrop Frye, n-a făcut decît să întărească impresia că „Noua critică" nu mai avea nimic de spus şi că urma să aibă loc un transfer al puterii. Dar autoritatea absolută a metodelor ei de investigaţie (lectura analitică a textului, viziunea critică ontologică, organicistă, formalismul extrem, sintetizat în termeni-cheie ca ironia, paradoxul, structura), cu variaţii inerente unui curent atît de vast, nu putea fi înlocuită cu uşurinţă. Cu atît mai mult cu cît critica practică — exegeza textului — cunoscuse o înflorire fără precedent, în timp ce orientările neo-aristoteliene ale Şcolii de la Chicago, adversară a „Noii critici", nu izbuteau să stimuleze critica de interpretare decit într-o măsură mult mai redusă. Aşadar la sfîrşitul anilor '50 pe scena critică americană, în fundalul căreia se consumaseră ultimele acte ale luptei dintre neo-aristotelieni şi „Noua critică", se profila perspectiva îngrijorătoare a unui vid ideologic, amplificată de numeroasele dileme terminologice rămase moştenire de la „Noii critici". Se realizează sinteze ale curentului critic de curînd dispărut, ca de pildă aceea a lui Krieger, mai sus menţionată, se încearcă schimbarea direcţiei, mutîndu-se accentul pe elemente din afara poemului ca obiect ontologic, aşa cum procedează Frye în *Anatomia criticii.* Abordarea arhetipală însă, în ciuda fascinaţiei sistemului cvasiperfect creat de Frye, nu avea să facă o carieră de lungă durată, aşa încît la începutul deceniului şapte alte orientări critice îşi dispută supremaţia. De mare interes este acum poetica post-romantică, de origine existenţialistă a lui Wallace Stevens, care exaltă poezia şi imaginaţia, „ficţiunea

[3] Mai ales în art. *Theories about Theories about „Theory of Criticism"* („Teorii despre teoriile despre *Teoria criticii"),* publicat iniţial în *Bulletin of MULA,* 11/1978.



supremă", ca modalitate epistemologică privilegiată. Curentele critice europene îşi fac şi ele drum peste ocean, prin intermediul unui Georges Poulet, de pilda : datorită influenţei sale apare în 1959 prima exegeză scrisă de un american[4] de pe poziţiile aşa numitei „critici a conştiinţei". în schimb teoriile structuraliste, ; a căror autoritate era de mult consolidată în Europa, vor trebui să aştepte confirmarea oficială a pătrunderii lor în critica americană pînă în 1975, cînd, spre surpriza tradiţionalistului public autohton, premiul Lowell a fost decernat *Poeticii structuraliste* a lui Jonathan Culler — eseul său reprezentînd de fapt o tentativă de mediere între structuralism şi teoria literară anterioară. (Pe alt plan, noua poetică sau „stilistică" generativă, inspirată de teoria generativ-transformaţională a lingvistului Noam Chomsky, cunoaşte în aceste ultime decenii o înflorire fără precedent). [5]

Dar ceea ce ne determină să caracterizăm deceniul opt ca o perioadă de răscruce (cu consecinţe încă imprevizibile) in gîndirea critică americană este asaltul impetuos al concepţiei post-structuraliste inspirate de teoreticianul francez Jacques Perrida, împotriva criticii fenomenologice, existenţialiste şi chiar structuraliste. Potrivit opiniei lui Frank Lentricchia, autorul unui studiu de istorie a criticii contemporane,[6] printre factorii care pînă acum garantaseră statutul privilegiat al discursului literar se numără în primul rînd prestigiul operelor lui N. Frye, M. Krieger şi W. Stevens, precum şi influenţa altor orientări izolaţionist neo-kantiene, fenomenologice, etc. După simpozionul cu tema „Limbajele criticii şi ştiinţele umanistice" organizat în 1966 de Centrul Johns Hopkins, unde J. Derrida a prezentat un eseu de răsunet — „Structură, semn şi joc în discursul ştiinţelor umanistice" —, atacînd atît poziţiile tradiţionaliste, cît şi pe cele structuraliste ale lui Levi-Strauss de pildă, influenţa filosofului francez asupra teoriei poetice americane a sporit con-

[4] J. Hillis Miller: *Charles Dickens: The World of His Novels* („Charles Dickens — Lumea romanelor sale").

[5] Vezi textele critice şi studiile însoţitoare din antologia *Poetica americană — Orientări actuale,* alcătuită de Mircea Borcilă şi Richard McLain (Editura Dacia, 1981).

[8] *After the New Criticism* („După 'Noua critică'"), apărut in 1980 (London, Athlone Press).



stant. Drept urmare, o serie de doctrinari de formaţie fenomenologică precum Paul de Man, J. Hillis Miller, Geoffrey Hart-man, Edward Said şi Joseph Riddel au migrat spre frontul post-structuralist.

După cum se ştie, teoria avangardistă a lui Derrida (exponent al „Noii critici" franceze, cristalizate în jurul revistei *Tel Quelj* implică o atitudine demitizatoare faţă de modelul critic de obîrşie kantiană ce glorifică teleologia imanentă a poemului. Derrida, ne spune Krieger, preferă să deconstruiască un atare mit „cu ajutorul unui limbaj ce îşi recunoaşte propria sa insuficienţă, respectiv incapacitatea de a conţine lumea şi de a-i da un centru".[7]

Această concepţie negatoare, răspîndită acum printre teoreticienii americani, a avut şi un efect opus : strîngerea rîndu-rilor tuturor categoriilor de gînditori tradiţionalişti, dornici să apere valorile „umaniste", mai cu seamă

credinţa în capacitatea limbajului de a da o replică vie realităţii „ca substanţă străină (ce) ne ucide".[8] Datorită forţei sale de sinteză şi persuasiune, Murray Krieger este astăzi, mai ales după apariţia tratatului de *Teoria criticii,* personalitatea de prim plan a acestei orientări în poetica americană.

Relevînd antinomia dintre propria sa doctrină şi curentele de gîndire post-moderne, post-umaniste[9], Krieger a insistat nu o dată asupra caracterului ei fundamental umanist : ca adept al scepticismului lui Matthew Arnold, ne spune el în eseul *Literature and* ecriture[10], avea de ales între „a vedea în poezie un triumf uman, izbucnit din întuneric, o plăsmuire de semnificaţii verbale într-un univers deşert, un înlocuitor al religiei defuncte", şi „a extinde lipsa noastră de credinţă, vidul universului nostru, pînă la poezie". Dar, continuă Krieger, „fiind ■un umanist inveterat, trebuie să aleg prima variantă : vreau să

*Theory of Criticism* (Johns Hopkins University Press, 3976), p. 172.

* °*P- cit.,* p. 206.

W Stevens este, astfel după Krieger, ultimul teoretician „modern" (citeşte „umanist") în istoria esteticii americane (vezi şi Nota 28, Cap. VII din *Theory of Criticism,* p. 205).

Publicat In *Poetic Presence and Illusion* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1979). Citatul ce urmează se găseşte la p. 173.

10 / TEORIA CRITICII

cred în cuvîntul total, avînd un centru de gravitaţie, într-un semnificant saturat de semnificatul inseparabil pe care şi l-a creat în sinea sa".

Poetica lui Krieger reprezintă prin urmare o tentativă de a salva poemul — ca produs al omului-creator-de-forme — de pe o platformă „contextualistă", care îi recunoaşte obiectului estetic o existenţă independentă, în interiorul „sistemului organic de relaţii mutuale între termenii ce alcătuiesc contextul /poemului/",[u] deci în afara tuturor contextelor non-poetice. Astfel definit de Krieger, contextualismul este de fapt o nuanţare a unei orientări teoretice iniţiate de Coleridge şi preluate de I. A. Richards,[12] iar ulterior şi de unii din adepţii „Noii critici", ca de exemplu Cleanth Brooks. Doctrina lui Krieger va transcende însă formalismul îngust şi exclusivist care i-a caracterizat uneori pe aceştia din urmă.

într-adevăr, deşi s-a format la şcoala „Noii critici", devenind apoi cel mai autorizat comentator al direcţiilor imprimate de promotorii ei, ar fi o greşeală să îl considerăm pe Krieger un veteran al acestei mişcări, aşa cum au făcut unii exegeţi recenţi.[13] In *Teoria criticii mai* cu seamă, autorul are grijă să sublinieze întotdeauna distanţa dintre elementele sistemului său teoretic şi presupoziţiile oarecum fixiste ale părinţilor săi spirituali. Krieger observă astfel că „supraevaluarea forţei de persuasiune a cuvîntului" [u] este sursa principală a auto-amăgirii ce a caracterizat „Noua critică". Iar într-un articol ulterior[15>] arăta că diferenţa fundamentală dintre tezele sale şi cele ale-„Noii critici" are un dublu aspect. Este vorba mai întîi de faptul că noţiunea de „închidere estetică" are, din punctul lui de vedere, o structură paradoxală, datorată naturii auto-referen-

[11] *The New Apologists for Poetry* (The University of Minnesota Press, Minneapolis, 1956), p. 135.

[12] Privitor la modificările aduse de Krieger doctrinei con-textualiste a lui Richards, vezi *The New Apologists...,* Cap. ?—9^ şi *Theory of Criticism,* p. 16—17.

[13] De pildă J. Weinsheimer, într-un articol din *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literatura 2* nr. 3 (1977).

[14] *Theory of Criticism,* p. 205.

[15] *Theories about Theories...,* p. 329.

POETICA PREZENŢEI / 11

ţiale a ficţiunii. Ea ajunge să se nege pe sine, deschizîndu-se astfel spre realitatea exterioară, pe care o negase. In al doilea rind, conceptul de iluzie estetică, împrumutat de la Gombrich, îi permite lui Krieger să relativizeze fixitatea ontologică a obiectului poetic, postulată ca atare de unii critici precum J. C. Ransom.

Şi în lucrările sale anterioare însă distanţarea pe care o aminteam se făcuse resimţită. In *Noii apărători ai poeziei,* care este şi o analiză critică a contradicţiilor din doctrinele lui Winters, Ransom, Tate, Brooks, etc, Krieger sublinia de exemplu conflictul intern specific teoriei contextualiste şi conceptului de non-referenţialitate poetică, întrebîndu-se cum poate poemul (redus la propriile sale contexte) să ne spună ceva despre lumea exterioară, din moment ce el este non-referenţial.

In alt studiu, *Jocul şi locul criticii,* Krieger deslușea un ,.fundament existenţialist" al criticii contextualiste de dată mai recentă, care o îndrepta spre direcţii nebănuite anterior. Fuziunea dintre organicismul de origine coleridgeană şi infiltraţiile existenţialiste în gîndirea lui Krieger (înţelegînd prin acestea tensiunile dramatice dintre realitate şi ficţiune în interiorul poemului autotelic) se desăvîrşeşte în lucrarea sa *Viziunea tragică,* unde este analizată confruntarea poetului cu „extremitatea" — noţiune ce semnifică devoţiunea faţă de metafora miraculoasă.[16]

în fine, *Teoria criticii* reia toate orientările menţionate anterior, nuanţîndu-le (datorită şi influenţei celorlalte şcoli contemporane) şi retopindu-le în vederea formulării unei estetici a „prezenţei", care alcătuieşte esenţa cărţii."

Nefiind deci o simplă transpunere, ci o transformare — ca să folosim expresia lui Krieger —, *Teoria criticii* are, nu în-

In *Viziunea clasică,* pandantul precedentei, Krieger studiază apoi modul în care poetul, recunoscînd natura insuficientă a metaforei sale, se retrage din faţa extremităţii.

*Teoria criticii* şi *Noii apărători ai poeziei* sînt singurele cărţi ale lui Krieger destinate aproape exclusiv teoriei ; în celelalte critica de interpretare ocupă un spaţiu important.

12 / TEORIA CRITICII

tîmplător, o structură subterană, care la prima lectură poate să scape chiar şi unui interpret avizat.[18]

Diviziunea tripartită, explicitată în prefaţă de autorul însuşi, se topeşte la a doua lectură într-o unitate a esenţei teoretice, în care elementele aparent alogene (cum ar fi lungile excursii în istoria esteticii) îşi descoperă locul necesar în edificiul sistemului.
Astfel problematica primei părţi — o enunţare a unor întrebări esenţiale, vechi de cînd estetica — se regăseşte în a doua şi a treia parte, unde fuzionează cu elementele originale ale poeticii lui Krieger.
Autorul se arată de la bun început conştient de limitele discursului critic şi ale teoretizării acestuia ; totuşi, deşi consemnează antagonismul dintre „coerenţă" şi „corespondenţă" (studiat anterior şi de W. K. Wimsatt), sau natura specială a experienţei estetice care aparent interzice medierea prin însăşi definiţia sa, Krieger insistă asupra caracterului indispensabil al teoriei literare (sinonimă, pentru el, cu teoria criticii), nu fără a aminti însă pericolul autoritarismului în acest domeniu atît de sensibil.
Sub incidenţa unor asemenea rezerve programatice sînt abordate în Capitolul II cîteva categorii estetice fundamentale, precum experienţa estetică, obiectul estetic, judecata axiologică, actul creator şi funcţia socială a artei. Soluţiile propuse de autor se caracterizează printr-o constantă „circularitate hermeneutică" a viziunii, tipică sistemului său. Pentru Krieger întreaga istorie a criticii „nu este decît istoria unor cercuri care se ating, se suprapun, totodată excluzîndu-se reciproc"[19]. O poetică a iluziei conştiente, ca aceea a lui Krieger, nu ar putea într-adevăr să plece de la premise absolutiste, univoce, cum sînt unele din premisele „Noii critici" de pildă.
Intr-unul din cele mai incitante capitole al cărţii, autorul analizează personalitatea criticului, confruntat cu relaţia de in-

[18] De exemplu, Fabian Gudas, care în *Journal of A-' 'letics and Art Criticism* 35, nr. 4 (1977), p. 481, deşi rece .•-.,. j favorabil cartea lui Krieger, susţine că cititorul nu trebu.e să se aştepte la o „prezentare sistematică a unei poetici pe deplin articulate".

[19] *Theory of Criticism,* p. 16.



compatibilitate dintre obiectul estetic (privit din unghiul onto-logic-contextualist) si realitatea externă acestuia. In lupta cu ele, conştiinţa criticului se divizează dramatic între „persoana" sa ' (corespunzătoare id-ului psihanalitic), ce se manifestă prin tentaţia impresionistă de a reacţiona în mod specific, diferit, In cazul fiecărei experienţe estetice, şi, pe de altă parte, *persona* (acţionînd ca un super-ego), care îi solicită fidelitatea faţă de propriul sistem teoretic.
Ca In nişte psihodrame cu un singur personaj, apar astfel pe scena istoriei literare clţiva din criticii majori ai tradiţiei analizate de Krieger, — cu conştiinţa lor dublă, mărturie a ceea ce autorul numeşte, într-o formulare paradoxală, „inconsecvenţa consecventă" a teoriei estetice. „Persoana" lui Krieger însuşi intervine în demonstraţie (ca de atîtea ori în desfăşurarea discursului său), retractînd parţial clasificările autorului şi sub-liniind că uneori „persoana" criticului tinde să devină o a doua mască, o altă *persona* a sa.
Credem că nu greşim văzînd în această dispută interioară o cheie care ne poate ajuta să descifrăm resorturile sistemului teoretic al lui Krieger, în care paradoxul are un rol esenţial.
Doctrina contextualistă (susţinută de *persona* critică a autorului, dar amendată de impulsurile existenţialiste ale „persoanei") îl determină pe Krieger să procedeze la un îndrăzneţ demers de echivalare a teoriilor estetice imitative cu cele expresive — pînă acum considerate numai din perspectiva opoziţiei dintre ele. Conceptul de *mimesis* în artă fusese combătut de majoritatea „Noilor critici" (cu excepţia unora ca R. P. Black-mur) de pe poziţii organiciste, aşa încît este firesc ca şi con-textualismul kriegerian să îl respingă, fie că se aduce în discuţie imitaţia elementelor particulare — oameni, întîmplări sau chiar intriga în sine — ca în poetica lui Aristotel, fie imitaţia universaliilor metafizice şi morale, ca de pildă în *Apologia* lui Sidney. Pentru Krieger însă, şi teoriile expresive ale artei, potrivit cărora obiectul estetic este o reflectare a unei realităţi interne — viziunea poetului, imaginaţia primară a lui Coleridge —, nu sînt, în ultimă instanţă, decît tot mimetice, căci şi pentru ele „'sufletul[1] poemului... este o versiune în haine noi, dar nu undamental modificată, a unui obiect ce a existat anterior poe-



mului şi poate fi formulat independent de formularea sa în poem". [20]
Din perspectiva noii teorii preconizate de Krieger, care consideră poemul ca însăşi *sursa* expresivă a semnificaţiei, demonstraţia este convingătaore.
Analizînd din acelaşi unghi conceptul de formă aşa cum apare el în tradiţia estetică „umanistă" este firesc ca autorul, să insiste, de data aceasta, asupra tezei kantiene privind teleologia internă a poemului, asupra concepţiei organiciste a lui Coleridge sau asupra distincţiei — formulate de I. A. Richards — dintre funcţia emotivă a artei şi cea referenţială a ştiinţei. Toate aceste teze — premise teoretice ale „Noii critici" — sînt şi ele amendate în final de Murray Krieger care, inspirat de teoria retragerii din metafizic în estetic, enunţată de Sigurd Burckhardt, conchide că obiectul este într-adevăr imun faţă de realitatea externă, dar numai în măsura în care îşi recunoaşte natura exclusiv ficţională.
Tensiunea dintre realitate şi ficţiunea poetică reprezintă de fapt chiar cadrul tematic din care începe să se contureze poetica lui Krieger. Plecînd de la analiza critică a diverselor teorii ce descriu în spiritul tradiţiei „umaniste" transformarea imaginară a realităţii, autorul se angajează într-o întreprindere temerară ; deşi îi recunoaşte poemului capacitatea de a reprezenta o alternativă *de sine stătătoare* la realitatea „dată", copleşitoare altminteri pentru om, Krieger încearcă în acelaşi timp, fiind mereu conştient de pericolul solipsismului, să

reconcilieze fiC' ţiunea cu realitatea din afara obiectului estetic.
Să urmărim deci jaloanele demersului său. Străduindu-se să învingă rezistenţa materialelor „pre-estetice", poetul îşi plăsmuieşte opera literară pe baza deviaţiilor de la realitatea comună ; poemul se constiuie aşadar din deviaţiile generice, care sînt tipice tuturor ficţiunilor şi alcătuiesc un fel de *langue* a poemului-paroZe, dar şi din deviaţiile unice, specifice obiectului estetic respectiv. Datorită acestora din urmă, poemul se transformă dintr-o simplă *parole* în propria sa *langue,* singura *lan-gue* ce vorbeşte ea însăşi.
*Theory of Criticism,* p. 81.

Modelul critic paradoxal imaginat de Krieger se continuă cu definirea poemului ca metaforă *şi* metonim, altfel spus ca „metaforă metonimică". Poemul reprezintă partea (estetică) ce simbolizează întregul (antropologic, real) ;[21] el este „un microcosmos circumscris care încearcă să devină substituentul a ceea ce ar fi macrocosmosul, cu toate că nu este susceptibil de ordine".[22] Ca metaforă, pe de altă parte, poemul realizează o fuziune totală între semnificaţiile sale şi limbajul care le exprimă.
în viziunea dual㠹 a lui Krieger, prin urmare, literatura se deschide (existenţial) spre realitate, contractîndu-se totodată (fenomenologic) în mini-universul său ficţional, suficient sieşi.
Natura temporală a poemului se estompează sub influenţa structurilor spaţiale impuse de poet, diacronia se retrage în sincronie şi astfel metafora dobîndeşte trup, devenind o *prezenţă* fizică, totală. O prezenţă însă, care potrivit formulei bipolare a esteticii kriegeriene, trebuie dublată de conştiinţa de sine a ficţiunii ca ficţiune, de recunoaşterea naturii iluzorii a obiectului estetic.
Este capabil un atare amendament să imunizeze doctrina „prezenţei" împotriva acuzaţiei de mitizare a poemului ?
Krieger îi aminteşte aici mai întîi pe acei comentatori ce se folosesc de un limbaj similar pentru a descrie „prezenţa" sacramentală cu care este investit obiectul religios în mintea omului primitiv. Asemănarea se opreşte însă în acest punct, căci obiectul estetic, „intenţional", nu se poate confunda cu obiectul sacru, mitizat, arbitrar ales.
Pe de altă parte, pentru a-şi apăra doctrina de acţiunea demitizatoare a teoriilor structuraliste şi post-structuraliste, Krieger încearcă să le coopteze în sistemul său, obligîndu-le să îl servească. Este menţionată astfel în primul rînd orientarea lui Roman Jakobson (diferită de a celorlalţi structuralişti) ce recunoaşte caracterul special, unic, al structurilor poetice : deşi restrînsă la activitatea pur gramaticală a cuvintelor, teza sa Krieger foloseşte termenul „metonimie" în locul celui ce desemnează subspecia acesteia — sinecdoca. *Theory* of *Criticism,* p. 195.

vine în întîmpânarea teoriei lui Krieger care îi atribuie discursului poetic o funcţie privilegiată.
După ce s-a străduit să înglobeze o întreagă tradiţie teoretică, de la Aristotel pînă la Stevens, sistemul kriegerian încearcă în final să incorporeze şi să digere un adversar absolut: modelul teoretic al lui Jacques Derrida. Printr-o dramatică răsturnare a perspectivei, judecăţile criticului francez prin care acesta „deconstruieşte" discursul, proclamîndu-i absenţa, sînt folosite de Krieger ca argumente în favoarea naturii privilegiate a discursului *poetic :* teoria lui Derrida ne arată, afirmă el, cît de impropriu este să transpunem comportamentul semnelor din discursul obişnuit în cel literar. Negînd rolul dominant al „centrului" scriiturii, negînd prezenţa acesteia, Derrida (din perspectiva kriegeriană) afirmă fără voia sa prezenţa poemului-ficţiune. Prin critica adusă structuralismului clasic, această „poetică a absenţei" deschide drumuri noi poeticii „tradiţionaliste", condusă de Krieger spre glorificarea prezenţei. Umanismul estetic — credinţa în izbînda omului ca plăsmuitor de i'orme — răspunde astfel provocării post-umaniste a doctrinelor structuraliste şi negativiste, salvîndu-se nu prin distrugerea, ci prin aproprierea lor strategică.
Poemul ca prezenţă este prin urmare un mit care se auto-demitizează : ficţiunea există tocmai pentru că are capacitatea de a-şi recunoaşte natura iluzorie. Astfel blindată prin judecăţile sale de tip paradoxal, teoria poetică a lui Krieger face inutilă orice încercare de demitizare din exterior. Iar argumentaţia autorului capătă un plus de culoare şi relief prin introducerea unor modele de analiză critică a „prezenţei", ce este evidenţiată în versurile unor poeţi ca Ben Jonson sau John Donne.
Sistemul teoretic paradoxal propus de Krieger nu este însă lipsit de propriile sale riscuri.
Am văzut că autorul îşi construieşte poetica sa ca un dialog neîncetat (ce îşi are originea în dualismul romantic obsesiv) între prezenţă şi absenţă, sincronie şi diacronie, discontinuitate şi continuitate, identitate metaforică şi iluzia identităţii, încercînd să realizeze o sinteză superioară, post-hegeliană, Krie-*zer* forţează rezolvarea unor contradicţii aparent ireductibile în cadrul unei unităţi care nu reprezintă o simplă reconciliere, c£

o structură simultană a polarităţii şi identităţii, a „polarităţii *ca* identitate",[23] realizabilă numai datorită „miracolului verbal" al metaforei.
Dar folosind paradoxul ca instrument speculativ fundamental, oare autorul nu depăşeşte graniţele criticii, însuşindu-şi limbajul tropologic al operei literare ? Un răspuns ar fi că, potrivit lui Krieger, dualitatea intenţiilor noastre, ca lectori, este singura reacţie adecvată la dualitatea poemului. Intr-un comentariu ulterior, el recunoaşte dealtfel că „teoria criticii (...) trebuie să se supună întotdeauna artei pe care zadarnic încearcă să o explice".[24]

O altă obiecţie adusă sistemului său „duplicitar" este aceea că termenii paradoxului nu se află în raporturi izometrice, latura formalistă precumpănind asupra celei „deconstructiviste".[2S] Krieger însuşi afirmă în *Teoria criticii* că „prezenţa verbală pune în umbră 'spaţiul gol' care o înconjoară".[26] Fiind însă vorba de o incorporare a „absenţei" de către „prezenţă" (invers decît la Derrida), un asemenea raport ni se pare pe deplin justificat; dealtminteri autorul nu uită să ne reamintească (sub un impuls exîstenţialist) că realitatea diacronică nu este niciodată înfrîntă definitiv de momentele „sacramentale" ale experienţei estetice.

în ciuda (sau tocmai datorită ?) unor atari aspecte controversate, estetica lui Krieger, nelipsită de anumite nuanţe romantice, poate fi definită ca o încercare patetică de depăşire a unor contradicţii ireconciliabile, specifice tendinţelor post-uma-niste, supra-scientizate din critica occidentală contemporană.

Sub faldurile unui limbaj baroc, pe alocuri redundant, apropiat de expresia poetică, *Teoria criticii* ne înfăţişează un sistem impunător şi original, o istorie dramatică a pierderii şi regăsirii poemului, ca triumf al creaţiei umane.

RADU SURDULESCU

[23] *Theories about Theories...,* p. 335 f *Op cit* 325

*is about* fr *Op. cit.,* p. 325.

***y'*** **V**

*,* p. 325.

26 *y?zi* V- Leitch, *op. cit,* p. 6. *Theory of Criticism,* p. 224.



NOTA ; ;„„

Versurile citate în *Teoria criticii* au fost transpuse în româneşte prin echivalări proprii (apropiate de traducerea juxta-lineară), ce sînt menite să evidenţieze sensurile comentariului lui M. Krieger. Excepţie fac amplul fragment din prologul la piesa shakespeariană *Henric al V-lea* — unde am optat pentru tălmăcirea lui Ion Vinea — şi unele pasaje din Sonetele lui Shakespeare, în cazul cărora am urmat versiunea românească a lui Neculai Chirică.

Traducătorul doreşte să adreseze şi pe această cale mulţumiri prof. Murray Krieger, oare cu multă amabilitate ne-a pus la dispoziţie cîteva studii de referinţă, contribuind totodată la elucidarea unora din intenţiile sale interpretative.

Ne exprimăm de asemenea gratitudinea faţă de distinsul •anglist, lect. Ştefan Stoenescu de la Universitatea din Bucureşti, pentru sprijinul plin de competenţă pe care ni l-a acordat în •cursul elaborării acestei cărţi.

R. S

## CUVÎNT ÎNAINTE

*Îmi dau seama acum că, scriind această carte, am avut, pe rînd, intenţia să scriu trei studii diferite. Voi încerca să arăt pe scurt ce ar fi urmat să reprezinte fiecare din ele, pentru a face mai limpezi obiectivele complexe pe care le-a avut în vedere lucrarea de faţă.*

*Scopul meu iniţial, destul de ambiţios, dacă nu chiar plin de vanitate, a fost de a scrie o introducere în teoria criticii, dedicată studenţilor avansaţi în studiul literaturii. Intenţionam să delimitez şi să descriu problemele fundamentale ale poeticii şi să le folosesc apoi, privin-du-le în interrelaţia lor, ca pe un index care să mă ajute la definirea diferitelor teorii ale criticii. Speram să descopăr astfel unele criterii metodologice pentru judecarea nenumăratelor sisteme de soluţii propuse în acest domeniu de-a lungul istoriei criticii. Apoi, plecînd de la poziţiile tradiţionale, studiul meu urma să cerceteze unele din concepţiile apărute în străinătate în ultimele două decenii. De fapt, el intenţiona să fie o* Teorie a literaturii *după douăzeci (şi ceva) de ani. Aveam speranţa că va fi considerat la fel de util ca şi tratatul lui Wellek şi Warren, aşa încît să poată servi chiar ca text de referinţă.*

*în acelaşi timp doream să delimitez tradiţia teoretică prin analizarea poziţiei unor critici dintre cei mai proeminenţi. Acest obiectiv se suprapunea cu a doua carte pe care o avusesem în minte la început: intenţionam să supun unui test problemele poeticii (aşa cum le conce-peam eu) şi influenţa lor asupra practicii critice, exa-minînd dificultăţile teoretice cu care s-au confruntat acei critici-model. Studiul acesta nu urma să reprezinte o istorie exhaustivă, ci mai degrabă o explorare a momentelor de inconsecvenţă din opera criticilor celor mai distinşi din epocile anterioare, o explorare a modului în*



*care fiecare din ei s-a luptat să pună de acord ideea de creativitate poetică cu doctrina sa proprie. Observam că la toţi criticii mari — care nu se lasă orbiţi de doctrina lor, Incit să nu mai sesizeze exigenţele imprevizibile ale operei literare unice —■ discursul critic se confundă în anumite momente cu o dezordine raţională, sau cu o dezordine a raţiunii. Astfel, am remarcat că persoana interioară a criticului se afirmă adesea în detrimentul poziţiei lui doctrinare stabilite, aşa încît sîntem ■puşi în faţa unei inconsecvenţe teoretice pe care o preferăm în orice caz insensibilităţii şi indiferenţei generate de dogma teoretică necontestată. Fiind preocupat de conflictul necesar dintre experienţa literară şi*

*teoria literară — conflict ce se traduce prin ciocnirea internă dintre sensibilitatea criticului şi sistemul său teoretic —, mi-am propus să fac un studiu privitor la unii critici de seamă (şi anume Platon, Aristotel, Horaţiu, Longi-nus, Mazzoni, Sidney, Pope, Young, Lessing, Wordsworth, Coleridge, Shelley, Arnold şi Croce); acest studiu avea drept scop să izoleze şi să explice pasajele din scrierile lor, unde apare amintita dislocare a sistemului. Ca urmare aveam să nesocotesc categoriile stereotipe în care istoria teoriei îi încadrează de obicei pe aceşti gînditori, — pentru a descoperi coincidenţa noţiunilor contrarii, ce defineşte contribuţia specială a fiecăruia din ei ca personalitate critică. Iar toţi împreună, cu conflictele lor interioare, aveau să fie priviţi ca alcătuind tradiţia umanistă a teoriei critice.*

*Cîntărindu-mi speranţele legate de aceste două cărţi, mi-am dat seama că amîndouă vor fi dominate de propriile mele angajamente teoretice şi că va trebui să fac faţă unei atari situaţii recunoscînd-o cu toată sinceritatea. După ce am început să scriu, mi-a devenit clar că, fără să vreau, orientam discuţia în sensul propriilor mele soluţionări ale problemelor în cauză şi în sensul folosirii teoreticienilor analizaţi pentru scopurile mele personale : ceea ce urma să fie un text (sau o pereche de texte) pentru un curs introductiv devenea un pretext pentru urmărirea temelor importante pînă in etapa ac-*



*tuală a tradiţiei critice, aşa cum vedeam eu acea tradiţie. Deşi în primul studiu proiectat la început urma să schiţez un cadru pentru discutarea teoriei critice în general, iar în al doilea intenţionam să stabilesc un context in care să poată fi plasaţi principalii teoreticieni ai criticii şi principalele teorii critice, pe măsură ce scriam mi-am dat seama că privesc totul din perspectiva unei teorii specifice, care îmi aparţine. încercarea de a trasa nişte linii directoare pentru orice teorie critică şi pentru orice teoretician anterior nu făcea altceva decît să reflecte constant tendinţa mea de a considera valabilă o singură concepţie. Astfel am ajuns la cel de-al treilea studiu, în care trebuia să edific teoria mea proprie. în acest studiu, mărturisesc acum, criteriile generice ale teoriei criticii aveau să fie astfel folosite încît să servească doctrinei mele ; în mod asemănător — prea asemănător — studiul meu pleca de la premisa (destul de stingheritoare) că tradiţia teoretică justifică demersurile mele ca produse inevitabile ale acestei tradiţii şi, mai mult, că ea reprezintă un set de precedente mai puţin complicate ale tezelor propuse de mine.*

*In cartea de faţă aşadar, partea introductivă, care prezintă o schemă generală pentru explicarea unei varietăţi de încercări teoretice, şi partea a doua, în care analizez cîteva doctrine exemplare din istoria criticii, sînt în fond nişte etape preliminare in drumul spre propria mea teorie. In primele două părţi, dominante sînt însă tot interesele mele teoretice, astfel încît partea* a treia *reprezintă, de fapt, cartea pe care am scris-o ; sper totuşi că şi celelalte două secţiuni sînt prezente, măcar în fundalul lucrării. Cred că o astfel de desfăşu-ʳare a materialului explică faptul că textul studiului de iată devine din ce în ce mai dificil, îndepărtîndu-se tot 'mai mult de stilul unui manual: de la ambiţiile mai universaliste ale primelor părţi se ajunge la argumentaţiile mai exclusiviste ale ultimei secţiuni. Discuţia generală privitoare la problemele teoretice (reduse însă la specificări legate de teoria mea preferată) şi comentariul*



*referitor la diferiţi teoreticieni din istoria disciplinei noastre (obligaţi să apară insă drept precursori ai modului în care interpretez eu ideile lor) se adresează oricărei persoane ce studiază literatura în general fără a adopta în mod exclusiv o anumită doctrină. Pe măsură ce propria mea poziţie apare mai clar în prim plan, limbajul şi argumentarea devin mai adecvate pentru studiul specializat al* teoriei. *Sper că pînă în acel moment voi fi reuşit să îi antrenez suficient pe toţi cititorii pentru a continua lectura, cîştigîndu-i astfel de partea mea pe cei mai puţini introduşi în materie, fără să îi fi pierdut totuşi pe cei de-o seamă cu mine. Există, bineînţeles, pericolul de a dezamăgi amîndouă auditoriile : s-ar putea ca tonul de manual al introducerii să prelungească exagerat demersul meu şi să îl agaseze pe cititorul avizat, iar, pe de altă parte, extinsa argumentare finală să îl deconcerteze pe studentul care abia începuse să îmi desluşească intenţiile. Pentru mine însă toate obiectivele enunţate — introducerea în studiul teoriei critice, schiţarea unei istorii a criticii, reprezentată prin cîţiva teoreticieni-model, precum şi expunerea propriei mele teorii într-un mod sistematic care reflectă istoria ei — merită să fie urmărite pînă la capăt. Fiind în acelaşi timp teoretician, istoric şi cercetător al teoriei, trebuie să recunosc cu francheţe că nu pot să realizez nici unul*

*din aceste obiective fără să le am şi pe celelalte în vedere. Indiferent de recepţia acestei cărţi, ea m-a învăţat că nu sînt un bun autor de manuale elementare. Sper totuşi că atît studenţilor cît şi profesorilor cartea mea le va fi de folos.*
*Atunci cînd mi-am dat seama că obiectivul meu fundamental era acela de a face o expunere cît mai clară şi cuprinzătoare a propriei mele doctrine, am început să văd în studiul de faţă o sumă a tuturor eforturilor mele teoretice din cele cinci cărţi publicate în decursul a douăzeci de ani. A trebuit să adun în cadrul unui sistem teoretic clar tot ceea ce se afla risipit în scrierile mele anterioare : fragmentele respective se caracterizau însă printr-o direcţie comună. Diferiţi comentatori*



*au observat şi ei acest lucru, aşa cum se poate vedea în studiile privitoare la lucrările mele, despre care se afirmă că formează o cperă teoretică unitară. Datorită însă necesităţii de a îmi expune doctrina într-un singur studiu, am descoperit lacune şi schimbări de accent, precum şr întrebări rămase fără răspuns, şi de aceea am fost nevoit să îmi regîndesc sistemul din temelii. Am ajuns astfel la concluzia că lucrarea de faţă nu este doar o însumare în vederea unei reformulări, ci reprezintă în fond o extensiune a gîndirii mele anterioare, un pas înainte către o exprimare deplină a sistemului. Nu am avut decît de cîştigat din faptul că trebuia să leg sistemul meu de exigenţele generale ale teoriei şi să văd în el o reflectare a tradiţiei teoretice, deşi o deformasem pe aceasta din urmă pentru a descoperi precedente pentru afirmaţiile mele.*
*Totuşi, expunerea sistematică de care vorbeam continuă să se bizuie pe comentariile fragmentare din operele mele precedente. Fiind vorba doar de expuneri parţiale, ele tratau adesea unele aspecte ale teoriei mai detailat decît poate să o facă un studiu general ca acesta. Astfel se explică numărul mare al notelor de subsol în cartea de faţă, plasate în locuri în care comentariile mai amănunţite pot să vină în sprijinul ideilor exprimate aici pe scurt. O atare practică este deosebit de utilă cînd argumentarea mea se cere demonstrată prin referiri la textele literare. Din cauza multiplelor obiective pe care le urmăreşte acest studiu, cel mai adesea nu îmi pot permite luxul de a insera exemple din critica practică (în cele din urmă însă trebuie să cedez, către sfîrşitul Capitolului 6, şi de aici încolo sînt introduse cîteva fragmente de analiză literară); totuşi, dacă aici trebuie să ma abţin de la asemenea exemplificări, îmi domolesc uneori sentimentul de frustrare făcînd referiri la scrierile mele precedente în care pot fi găsite astfel de demonstraţii.^ Sper că pot în acest fel să justific situaţiile m care mă auto-citez, fiind oricum vorba de un gen de auţo-referinţă diferit de cel pe care ii postula E. H. Gom-*



*Trebuie să precizez că numărul redus al trimiterilor la operele literare nu se datoreşte nicidecum prejudecăţii că teoria ar fi o disciplină suficientă sieşi. Dimpotrivă, bănuiesa că scepticismul meu teoretic este evident încă de la prima pagină. Necesitatea de a sublinia efectele practice ale teoriei asupra criticii operelor individuale explică, după cum am arătat, referirile făcute aici la lucrările mele anterioare. In ziua de azi este bine să subliniem faptul că în cadrul intereselor noastre teoretice critica literară aplicată deţine un loc central. Nu cu mult timp in urmă ne puteam plînge pe drept cuvînt că, dimpotrivă,* teoria *era neglijată de criticii de formaţie universitară. în ultima vreme însă, obsesia academică a* ■*metodologiei s-a făcut simţită şi în studiile literare : teoria nu numai că şi-a cîştigat o poziţie aparte, dar pare să se transforme într-o instituţie independentă, pentru care literatura este aproape nerelevantă. Incercînd să deplaseze studiul literar — prin semiotică — în direcţia ştiinţelor sociale, teoria actuală, aflată sub dominaţia structuralismului, îşi subminează propria origine. In ce mă priveşte, după ce am militat în cadrul catedrelor de literatură pentru sporirea importanţei acordate teoriei critice, iată-mă acum îngrijorat, printr-o ironie a soartei, de dezvoltarea exagerată a aceleiaşi teorii, temîndu-mă că în formele ei recente ea se dezinteresează de calităţile unice ale literaturii ca artă — miezul preocupărilor noastre umaniste. Datorită temerii amintite, mi-am dat seama că nu pot să închei acest studiu fără să pun versiunile structuraliste ale poeticii faţă în faţă cu propria mea versiune a tradiţiei teoretice. Am convingerea că printr-o astfel de confruntare tradiţia respectivă îşi va descoperi adevărata definiţie.*

*Bineînţeles că tradiţia la care mă refer este de fapt* a mea, *este ceea ce am înţeles eu din gînditorii studiaţi aici; in mod cert, selectîndu-i pe aceştia din lunga istorie a criticii, am acţionat sub imperiul necesităţii de a mă referi la teoreticienii care păreau cei mai susceptibili de a coopera cu mine în stabilirea unei tradiţii. Doresc să cred însă că la baza formei pe care i-o dau eu*



*tradiţiei stau ideile lor. Evident, orice cititor se va întreba dacă nu i-am tratat pe aceşti teoreticieni dintr-un punct de vedere prea personal. Unii vor afirma, poate, că interpetările mele slnt viciate de anacronisme, prin faptul că le-am atribuit unor critici concepte pe care aceştia nu le-ar fi putut descoperi; într-adevăr, mi i-am imaginat de pildă pe Coleridge, sau chiar şi pe Aristotel, străduindu-se să exprime noţiuni pe care terminologia lor, limitată de moştenirea filosofică a timpului, nu le putea conţine. De pe o poziţie mai puţin defensivă însă, trebuie să spun că orice scriitor aparţinînd unei tradiţii este modificat de urmaşul său, care se foloseşte de el pentru a consolida acea tradiţie şi pentru a putea fi socotit ultimul ei reprezentant. în aceasta constă însemnătatea istoriei pentru cel care încearcă să îşi descopere locul în cadrul ei. li las pe cititor să judece semnificaţia erorilor mele de interpretare, valoarea tradiţiei pe care am stabilit-o cu concursul lor şi —- mai ales — măsura în care tradiţia* mea *a servit drept sursă şi justificare a operelor literare cu adevărat durabile.*

*Aşa cum o concep eu, această tradiţie este fundamental umanistă, avînd în centrul ei omul ca plăsmuitor de forme. O atare geneză umană transformă fenomene ce sînt în afara omului, opunîndu-se ordinii sale, în termeni simbolici, susceptibili de a fi manipulaţi de om şi de a avea o^semnificaţie umană. Voi încerca aici să schiţez şi apoi să extind istoria acestei tradiţii, care pleacă de la presupoziţia existenţei unor forme construite potrivit te-leologiilor concepute de om. Este drept că astăzi tendinţele dominante în arte, în critică şi in teoria ei exclud o asemenea presupoziţie, conform 'căreia sursa şi finalitatea şi valoarea artei au la bază actul prin care omul impune propriile sale forme unor materiale neformate şi recalcitrante. Acesta nu este însă singurul aspect ant'i-umanist al culturii contemporane. Sînt convins că nu* reouîe *în nici Un ^ s,, renunţ la ideea de mai ms> 5u Ca vrea y- să înţeleg în profunzime sensul celor mai renr ?a9 }ni ^n moştenirea noastră estetică, pagini ce prezintă, totodată cele mai îndreptăţite speranţe pen-*



*tru viitor. Am, prin urmare, convingerea că omniprezenţa activităţii umane de plăsmuire a formelor — capacitatea (şi nevoia) omului de a construi forme şi a altor oameni de a reacţiona la acele forme — justifică •/teza euristică potrivit căreia experienţa estetică este un act unitar, un amestec de intenţie şi ficţiune. Aceasta este teza de la care pleacă şi pe baza căreia se dezvoltă versiunea de faţă a tradiţiei teoretice.*

*Pentru ideile de mai sus îi sînt îndatorat în primul rînd profesorului meu, Eliseo Vivas; ele au fost însă modificate, pentru a se apropia de orientările regretatului meu aliat teoretic, Sigurd Burckhardt, aşa cum vor arăta nenumăratele citate cuprinse în paginile ce urmează. Studiul meu poartă de asemenea pecetea gindirii unei alte aliate : scumpa şi mult-regretata mea colegă căreia îi este dedicată această carte. Spiritul şi erudiţia Rosaliei Colie au continuat, şi în absenţa ei, să mă cultive şi să mă educe. împreună cu soţia mea, Joan, care i-a purtat aceeaşi afecţiune specială, descopăr şi astăzi că formele imaginaţiei noastre răspund formelor ce ne-au rămas moştenire de la ea. Imaginaţia mea are privilegiul de a se nutri şi cu formele pe care i le dăruieşte necontenit spiritul creator al soţiei mele. Fie ca zodiacul spiritului meu să poată cuprinde în sine constelaţii la fel de vaste şi diverse ca acelea ce mi-au fost dăruite de cei pomeniţi mai sus.*

*Trebuie de asemenea să îmi exprim gratitudinea pentru unele servicii mai pămînteşti: Fundaţiei Naţionale pentru Ştiinţele Umanistice, a cărei bursă de studii mi-a înlesnit începerea cărţii de faţă, şi Universităţii din California, ale cărei burse de studii şi de călătorii mi-au permis să o continui şi să o duc la bun sfîrşit. Datorez mulţumiri editorilor care au publicat fragmente din această carte în volumele sau în periodicele lor, îngădu-indu-mi apoi să le aduc unele modificări pentru a fi incluse aici: William Conway de la Biblioteca Memorială William Andrews Clark, U.C.L.A. ; Joseph P. Strelka şi Editura Universităţii de*

*Stat din Pennsylvania; Shel-*

*don Sacks de la* Criticai Inquiry ; *Ralph Cohen de la* New Literary History ; *editorii de la* Southern Review. *H sînt recunoscător secretarei mele, Betty Terrell, pentru serviciile ei ce au izvorît dintr-o fidelitate profundă, ea ajutîndu-mă să aduc manuscrisul la forma sa finală; trebuie, în fine, să le aduc mulţumiri studenţilor care, urmărind cursul meu de introducere în teoria criticii, m-au ajutat să aflu de ce şi cum să încep această carte.*
MURRAY KRIEGER
Laguna Beach, California Octombrie 1975

# PARTEA ÎNTlI
# LIMITELE ŞI CAPACITĂŢILE TEORIEI CRITICE
## VANITATEA ŞI VALOAREA **TEOBIEI**

Teoria literară este o disciplină plină de vanitate.. Cînd spun „vanitate", mă gîndesc la ambele sensuri **ale** cuvântului : este mîndră, ba chiar plină de ifose, făcînd paradă de caracterul ei sistematic, iar, pe de altă parte, este sterilă, prin însăşi esenţa sa. Mîndria o obligă să susţină că poate construi o estetică a poeziei coerentă, perfect circumscrisă şi, mai mult, că o atare estetică are capacitatea de a explica infinita varietate a obiectelor cărora le acordăm titlul onorific de „poeme" datorită experienţei speciale pe care ne-o prilejuiesc. în realitate însă, orice tentativă de realizare a unui sistem teoretic integral este zădărnicită de natura ambiguă a entităţilor şi experienţelor ce urmează a fi explicate. In chip asemănător, orice tentativă de a trata (de fapt, a maltrata) chestiunea varietăţii experienţelor poetice — prin reducerea lor la o ordine teoretică — este dejucată de imperfecţiunile instrumentelor (sau armelor) pe care-teoreticianul le are la dispoziţie. Şi totuşi, în ciuda îndoitei vanităţi a misiunii sale, teoria literară a constituit în trecut şi constituie şi azi o preocupare de căpetenie a multor spirite strălucite — atît filosofice cît şi poetice —, iar fructele gîndirii lor nu sînt nicidecum inutile. Ca şi opera lor, teoria literară — dezbrăcată de pretenţii — merită să fie studiată. Cei preocupaţi de problemele literaturii nu îşi pot permite să o treacă cu vederea, să îi nesocotească întrebările sau propunerile de soluţii.

Teoria literară, poetica sau estetica poeziei (trei moduri de a exprima acelaşi lucru) reprezintă sistemul teoretic care explică şi unifică studiile individuale de critică a operelor literare.[1] Aşadar începem, în calitate de



cititori, cu opera literară ; rezultatul explicării raţionale a lecturii şi a reacţiei noastre faţă de opera literară este studiul critic individual ; apoi, cu timpul, încercarea coerentă de a organiza într-un sistem raţional comentariile particulare se constituie în teoria noastră literară. Susţinătorii teoriei literare trebuie să recunoască de la început, cu modestie, limitele posibilităţilor ei.

Ei trebuie să recunoască mai ales că nici o teorie nu poate să dea o explicaţie suficientă a diversităţii experienţelor literare pe care noi le-am considera legitime ; afirmaţiile ei universale nu pot să cuprindă efectele aberante, ce sînt în dezacord cu teoria generală, şi nu pot să epuizeze semnificaţiile şi valorile aflate în stare latentă în opera individuală — acele „mai multe lucruri în cer şi pe pămînt" decît pot fi „visate" de orice filo-sofie a literaturii. Urmează de aici mărturisirea cea mai plină de modestie şi anume că nici o teorie literară nu poate să ne facă să devenim critici adevăraţi. Spre deosebire de Stanley Edgar Hyman, susţinătorul modest al teoriei este nevoit să recunoască faptul că aceasta mai degrabă dezarmează decît înarmează viziunea criticului. [2] în orice domeniu al experienţei umane există o propensiune către sistem, către regularizarea, prin analiză (şi prin universalităţile limbii), a particularităţilor colţuroase cu care ne confruntăm. Totodată însă, trebuie să fim conştienţi că reducţiile sistemului contrazic varietatea infinită a experienţelor noastre. Datorită propensiunii filosofice către reducţie, căutăm să impunem o coerenţă • specifică oricărei construcţii mentale şi lingvistice — Miriadelor de date prelingvistice (ele rămîn prelingvis-hce, deşi noi

le putem cunoaşte numai prin limbajele structurilor noastre simbolice). Impulsul filosofic amintit ^ste indisolubil legat de o problemă la fel de veche pre-[CUm] /ilosofia : dată fiind năzuinţa noastră spre coerenţa totală, care sînt obligaţiile filosofului faţă de experienţă m totalitatea ei, în ce măsură trebuie sistemul său să corespundă probabilelor date prelingvistice ? Conflictul dintre coerenţă şi corespondenţă este inevitabil ; ca urcare, orice cîştig în coerenţă înseamnă o trădare în plus ^ ***4***



a particularelor cărora discursul nostru ar fi urmat să Ie corespundă. (Dar nu cumva limbajul creatorilor de sisteme se referă numai la sine însuşi ? Şi nu cumva toate experienţele noastre se reduc, într-un mod solipsist, Ia ceea ce limbajele le permit să fie, aşa încît nu există nici un fel de date prelingvistice *?).* Raportul de reciprocitate dintre coerenţă şi corespondenţă — orice cîştig al uneia avînd drept rezultat o pierdere pentru cealaltă ■— este tipic pentru teoriile mai sofisticate : acestea resping naiva concepţie realist-filosofică potrivit căreia universaliile au un statut ontologic iar judecata corectă poate reduce toate particularele la universalii, fără să rezulte nici o rămăşiţă. Bănuiesc că cei mai mulţi dintre noi resping o cosmologie cu o metafizică atît de fericită. Preţul acestei respingeri este conştiinţa antagonismului dintre coerenţă şi corespondenţă, dintre spirit şi realitate, iar de aici rezultă în continuare o neîncredere empirică în propria noastră filosofie, pe care însă continuăm să o construim. Dacă în general sistemele propoziţionale se dovedesc a fi inadecvate pentru datele pe care încearcă să le ex~ plieiteze, ele apar încă şi mai prezumţioase cînd se referă la literatură, deoarece obiectele acesteia au funcţia expresă de a capta nuanţele complexe care alcătuiesc existenţa umana la nivelul singularităţii sale, al nesfîr-şitelor ei contingenţe. Un factor care complică şi mai mult problema este acela că teoreticianul literar se ocupă de experienţe a căror sursă se află în limbaj ; ca urmare propriul său limbaj poate să îl înşele, deoarece pare să aparţină aceluiaşi ordin ca şi materialul obiectelor pe care Ie studiază. Iar dacă obiectele respective reflectă ordine diferite ale discursului, teoria critică se dovedeşte a fi cu atît mai insuficientă (şi mai inutilă pentru noi), în încercarea ei de a pătrunde în fortăreţele interioare ale poemelor, acolo unde sistemul nu mai poate ajunge.

în fine, teoreticianul literar care vrea să îşi păstreze sensibilitatea faţă de poezie trebuie să recunoască de asemenea că normele impuse de sistemul său sînt deosebit de inhibitorii pentru cititor ca subiect al expe-

**ri**



lentei estetice. Caracterul nemijlocit şi subiectiv al acestei experienţe, al întînirii intime cu arta, interzice prezenţa nedorită a unei teorii mediatoare care ar prevesti ce fel de obiect este acela cu care sîntem confruntaţi şi ce reacţie urmează sau ar trebui să urmeze. Impulsul estetic ce ne apropie de poem încearcă să păstreze caracterul sacru, inviolabil al momentului particular pe care îl celebrează. In acest sens avem de-a face cu un impuls antiteoretic, cu o aspiraţie spre experienţa pură, nemijlocită, care se opune intervenţiei raţiunii reci. „Drumul prioritar" al abstracţiilor filosofice apare astfel ca un înlocuitor inadecvat al cărărilor înguste, întortocheate pe care le străbatem, îndreptîndu-ne în direcţiile misterioase sugerate de operele individuale. Dintr-o atare perspectivă, teoreticianul nu este decît un intrus în relaţia dintre cititor şi poem, susţinînd principii apriorice care interzic inocenţa deschisă a empirismului liber, şi căutînd să îşi impună continuităţile discursive şi incoerenţa distrugătoare.

în pofida acestor vicii ale teoriei literare, sînt de părere că ea poate şi trebuie să fie apărată — de pe o poziţie modestă, e drept — în numele studiului literar efectiv. Primul motiv este acela că — ne convine sau nu — teoria literară trebuie luată în seamă : ea există, la diferite nivele de subtilitate şi conştiinţă de sine, pentru toţi cititorii de poezie ; există, şi ignorînd-o, nu o putem face să dispară. Prezenţa sa inevitabilă este un rezultat al faptului că fiecare din noi aduce cu sine, cu ocazia receptării poemului, un distilat al unor experienţe anterioare, un ghid aprioric pentru aşteptările, interpretările şi judecăţile noastre. Fie el conştient sau inconştient, informat sau neinformat, conceput sistematic sau fragmentar, apărut ad hoc, acest distilat ne sluşeşte arept teorie literară — cu toate că ne face în acelaşi _imp^ sa privim cu suspiciune însăşi noţiunea de teorie, upa ce am citit pentru prima oară un poem, ne îndreptam către al doilea şi următoarele echipaţi cu un număr f[111] T [de preconce]Pt[ii]

referitoare la acest tip de acti In materie de experienţe literare, ca şi în altele

dealtminteri, nu sîntem virgini decît o dată. Prin urmare, vorbind despre ignorarea teoriei literare n-am face decît să încurajăm iresponsabilitatea : am afirma, implicit, că empirismul liber şi caracterul nemijlocit al confruntării dintre subiect şi obiect reprezintă o posibilitate continuă chiar şi pentru cititorul experimentat. Dacă nu putem să ne descotorosim de teoria mediatoare, trebuie să încercăm cel puţin să o cunoaştem cît mai bine, ba chiar să o ţinem sub controlul raţiunii, punînd-o în slujba noastră şi a experienţelor noastre, în loc să îi permitem să ne intimideze, deformînd acele experienţe.

Chiar şi atunci cînd cercetăm opera unui critic care preferă naivitatea teoretică şi deci abordează literatura în mod direct — fără nici un mediator — cu ajutorul „propriilor ei termeni", descoperim suficiente asemănări între presupoziţiile sale ca să îi putem reconstitui propria sa teorie. Poate să fie vorba de o teorie minimală, care să conţină inconsecvenţe flagrante şi nenumărate variabile, dar oricum ea condiţionează — dacă nu chiar creează — ceea ce criticul poate să vadă. Asemenea inconsecvenţe sînt o sursă a slăbiciunii sale, deoarece datorită lor discursul îşi pierde, proporţional, din coerenţă, iar normele jocului lingvistic pe care criticul îl practică sînt violate. Afirmaţia aceasta este valabilă pentru noi toţi, în măsura în care luăm în serios problemele teoriei ; trebuie să recunoaştem că dacă, în calitate de critici, practicăm jocul discursului sistematic, este necesar să îl jucăm cît mai bine. Altfel spus, trebuie să ţinem sub control presupoziţiile care tind să se afirme independent, şi aceasta împotriva înclinaţiilor noastre empirice. Pentru a-şi destinde propria-i subiectivitate, criticului nu îi rămîne decît soluţia de a scrie el însuşi poezie, care să intre în competiţie cu poemele ce ar fi urmat să devină obiectele sale ; în acest caz el este obligat să îşi cîştige cititorii numai prin meritele lui personale, fără să împrumute nimic de la autorii pe care i-ar fi comentat. Va învăţa astfel că şi poeţii aduc cu ei presupoziţii teoretice care condiţionează intenţiile din spatele creaţiei lor.

Dacă pînă şi criticul naiv îşi trădează predispoziţia teoretică, cu atît mai mult o va face non-criticul, istoricul erudit". Acesta speră că investigaţiile sale privitoare la efectele şi sursele nonliterare îl ţin la distanţă de arena critică, de orice dezbateri teoretice. De fapt însă, cînd studiază reflectarea în operă a fenomenelor biografice, sociale, sau cînd analizează reflectarea operei în viaţa autorului sau în societate, el construieşte ipoteze — justificate sau nejustificate — privitoare la relaţiile dintre un eveniment istoric (sau o dată psihologică) şi un anumit aspect al operei literare. Biograful sau istoricul naiv, care consideră că între cele două categorii de mai sus există o corespondenţă perfectă, face de fapt o presupunere destul de riscată, ce poate fi combătută cu uşurinţă de teoreticienii mai sofisticaţi, ©ricît ar fi însă de fragilă o atare presupunere, ea dovedeşte că în portofoliul lui se află, alături de fapte, şi o teorie, pe care o foloseşte pentru a încărca semnificaţia faptelor şi a rezolva astfel problemele literare aflate în discuţie. Că teoria îl trage în jos sau îi înlesneşte zborul — aceasta este o chestiune ce poate fi mult discutată. Un lucru este sigur, şi anume că istoricul sau biograful poate fi considerat cu atît mai serios, cu cît răspunde mai bine necesităţii de a stabili (nu numai a presupune) semnificaţia pe care o au faptele pentru sensurile literare ce urmează a fi luminate sau extinse.

Este necesar deci să repet afirmaţia că nu se pune problema să alegem între a avea şi a nu avea o teorie, căci de trebuit, trebuie să avem una (sau două, sau trei, Şau mai multe teorii incompatibile). Se impune să alegem insa între a avea conştiinţa problematicii teoretice generate în mod inevitabil de critică, şi a pleca la drum fara o astfel de conştiinţă. Dar această conştiinţă este însoţită de un sentiment de nelinişte, care apare întotdeauna cînd studiem probleme dificile şi complexe. Bineînţeles că, dacă ne preocupă şi fidelitatea faţă de literatura pe care o comentăm, va trebui să facem efortul c e a limita efectele teoriei asupra performanţelor critice Particulare. Eul literar al fiecăruia dintre noi este con-

ştient de tirania potenţială a teoriei şi manifestă prudenţă faţă de demersurile teoretice, ştiind că ele limitează aprioric experienţele literare pentru care am fi apţi. Este vorba din nou de sus-amintitul conflict dintre coerenţă şi corespondenţă, dintre impulsul teoretic către consecvenţa îngustă a sistemului şi necesitatea empirică a adecvării la experinţa aflată într-o permanentă

expansiune.
Fiecare operă nouă reprezintă o provocare pentru teoria noastră, iar aceasta, la rîndul ei, constituie o provocare pentru orice operă nouă.
Cum putem să împăcăm obligaţiile noastre faţă de fiecare din cele două categorii ? Teoria trebuie să fie destul de flexibilă ca să poată face faţă asaltului următoarei experienţe poetice şi în acelaşi timp destul de strînsă ca să ofere normele cu ajutorul cărora noua experienţă să se poată desfăşura. Ea trebuie să-i ofere judecăţii noastre principiile fundamentale, ferindu-se însă de dogmele înguste care judecă şi condamnă aprioric. Nu putem fi deschişi tuturor experienţelor, fără discriminare, dar nu trebuie nici să ne închidem în faţa experienţelor noi, valoroase, care ne cheamă din afara termenilor eşafodajului nostru teoretic. Cum putem deci să descoperim formele constitutive pe care obiectele noi le reclamă pentru a putea fi percepute, fără să le reducem la formele învechite, care sînt absolut necesare percepţiei noastre ?
Aceste dileme sînt generate de rolul paradoxal al teoriei ; deşi teoria ne limitează capacitatea de percepţie, nu ne putem lipsi de ea ; nu putem exista nici cu teorie, nici fără ea. Nu avem cum să ne sprijinim pe teorie şi nu avem cum să o abandonăm. Un asemenea *cul-de-sac* nu face decît să sporească necesitatea examinării ei minuţioase, aşa încît să putem, cel puţin, să reducem întrucâtva inutilitatea demersurilor noastre, deşi ele sînt sortite să rămînă inutile. Nu vor fi însă mai inutile decît întreaga activitate critică în general. Cum trebuie deci să interpretăm şi să judecăm opera ce va urma : în conformitate cu normele de pînă acum, care vor inhiba re-
/ *e/i.*

actiile noastre, sau numai în lumina termenilor săi unici (dacă un asemenea ideal este. posibil), în care caz trebuie să fim receptivi, fără discriminare, la toate operele noi ? Dacă una din funcţiile criticii constă în a educa gustul, în a reduce prăpastia dintre ceea ce este preţuit şi ceea ce este preţios (există oare această distincţie ?), atunci nu trebuie să fim cu totul inospitalieri faţă de aşteptările şi principiile noastre apriorice, pentru a nu deveni prea ospitalieri faţă de fiecare operă nouă. Dacă însă, ca apărători fervenţi ai culturii, avem datoria să îi ocrotim cele mai noi forme, nu ne este îngăduit să judecăm după şabloane. încă o dată, este vorba de a fi în acelaşi timp închişi şi deschişi, de a ţine sub control principiile (şi a ne război cu ele ?), împiedicîndu-le să ne sugrume. Prin urmare, susţinătorul teoriei literare nu trebuie să ceară decît ca următoarele premise să fie recunoscute : 1) că datorită consuetudinilor noastre per-cepţionale teoria este un rău necesar şi 2) că o teorie poate fi mai bună decît alta. Atît timp cît nu îşi pierde spiritul critic şi sinceritatea, el nu va fi ameninţat de pericolul de a exagera foloasele teoriei, de a deveni un utopist al acesteia. [3]

## II
## ÎNTREBĂRI PRELIMINARE ŞI PROPUNERI DE SOLUŢII

Plecăm la drum în căutarea unei teorii a literaturii punîndu-ne întrebarea : ce este specific în reacţia pe care am avut-o citind un anumit poem ? Mai înaintăm cîţiva paşi cînd vrem să aflăm ce are comun această reacţie cu altele anterioare provocate de nişte fenomene pe care le-am definit drept „poeme" (vezi nota 1, Cap. 1). începem să facem judecăţi şi distincţii în cadrul teoriei noastre de îndată ce sesizăm diferenţele dintre aceste reacţii, ca şi similitudinile lor. Apoi fixăm fruntariile teoriei încercînd să comparăm această clasă de reacţii, oricît de variate ar fi ele, cu reacţiile mult mai diferite pe care ni le-au prilejuit alte fenomene, acelea ce alcătuiesc categoria infinită a non-poemelor. Este în logica lucrurilor să încercăm apoi să facem cale întoarsă de la reacţie spre definirea a ceea ce am considerat a fi obiectul-stimul. Comparînd reacţiile noastre cu cele aparţinînd altora şi avînd în vedere obiectul pe care l-am extrapolat din reacţia respectivă, ne apropiem de distincţia dintre reacţiile efective provocate de obiectul în cauză şi cele pe care el *ar trebui* să le provoace.

Pînă acum am încercat, este drept în mod primitiv, să definim natura experienţei poetice şi natura obiectului poetic (pe care experienţa normativă ne cere să-l postulăm), ca şi diferenţele dintre această varietate de experienţe şi altele, împreună cu obiectele ce le prilejuiesc. Putem face încă un pas înapoi pe firul procesului estetic pentru a cerceta activitatea creatoare care dă naştere unui asemenea obiect, generator al experienţei. Şi din umbră, fără încetare, trebuie să sondăm valoarea procesului în totalitatea lui (de la crearea poemului la



experienţa generată de el), în contextul relaţiilor umane, pentru fiecare din noi luat în parte şi pentru întreaga colectivitate socială şi istorică.[1]

Dar, să degajăm acum aceste chestiuni diferite una cîte una, privindu-le mai îndeaproape. Aş încerca să definesc în chip preliminar problemele astfel separate, deşi ele rămîn în strînsă legătură. De asemenea aş vrea să propun un mănunchi de soluţii care par să conţină premisa unei preţioase clarificări teoretice a întregului proces estetic ce se află la originea unui poem, de la producerea la aprecierea acestuia şi apoi la posibilul său rol în istorie după ce şi-a împlinit misiunea faţă de cititor. Din cele spuse aici s-ar putea trage concluzia că pentru asemenea probleme orice teorie trebuie să găsească soluţii sau, eventual, că soluţiile propuse de mine au fost create tocmai în vederea acestor probleme. Deşi recunosc că orice teorie poate fi pusă la încercare prin atari întrebări, faptul de a le exprima aşa cum am făcut-o aici le condiţionează pentru genul de răspunsuri pe care le voi sugera. Las cititorul să hotărască în ce măsură asemenea chestiuni sînt specifice teoriei literare sau sînt predeterminate de propria mea teorie.

1.

Este evident că punînd în discuţie caracterul distinct al reacţiei poetice definim însăşi legitimitatea teoriei literare. La nivel teoretic ne putem întreba ce anume este distinct poetic într-o reacţie care îşi justifică un asemenea calificativ. De fapt, abordăm această chestiune teoretică deşi sîntem conştienţi că toate reacţiile noastre reale la diferite experienţe sînt în mod ineluctabil îm-Pletite sau amalgamate, neputînd de aceea să susţinem existenţa unor reacţii „pure", fie ele cognitive, morale sau estetice (ca să ne folosim de triada kantiană). [2] Din raţiuni euristice —■ ce vor fi examinate pe larg în Ca-Pitolul 3 — sîntem obligaţi să dăm definiţia unei reacţii F>[u]r poetice, făcînd abstracţie de fenomenele psihologice tulburi care însoţesc şi legitimează realitatea stînjeni-[Oa]re, înceţoşată, a experienţei noastre poetice. Este drept



că fenomenele pe care le selectăm din întregul şuvoi al trăirilor noastre, denumindu-le „experienţe", diferă unele de altele numai sub raportul dimensiunilor ; aş propune însă să încercăm a defini un tip de experienţă care se deosebeşte de altele şi din punct de vedere calitativ. Şi deoarece este vorba de o experienţă lingvistică, voi încerca să definesc o funcţie a limbii — cea poetică în speţă — care ar fi diferită de alte funcţii ale limbii nu doar cantitativ, ci şi calitativ, cu toate că experienţa noastră sesizează de fapt numai proporţiile diferite ale acestor funcţii. Nu mă interesează, deci, dacă experienţa se poate manifesta în conformitate cu asemenea „tipuri", ca de exemplu cel poetic, şi nici dacă, aşa stînd lucrurile, rezultatul ar fi pozitiv; mă interesează numai cum ar arăta o experienţă astfel produsă şi prin urmare cum am putea caracteriza obiectul verbal făurit în scopul de a ne conduce spre un tip de experienţă sau spre altul. [3] Cum ar trebui formulată deci o definiţie de bun simţ a experienţei poetice normative ?[4] Oricare ar fi deosebirile dintre experienţele cognitive şi cele morale, trebuie să recunoaştem că ele au în comun tendinţa de a ne purta dincolo de obiectul în sine, către sfere de interese extranee. Cercetînd un obiect — de pildă configuraţia norilor pe bolta cerească — sîntem împinşi, în calitatea noastră de fiinţe raţionale, către consecinţe ce transcend experienţa pe care am putea-o postula plecînd de la variatele ipoteze asupra relaţiilor dintre elementele constitutive ale obiectului (chiar dacă n-am fi mai originali ca fiinţe raţionale decît un meteorolog). Privind acelaşi obiect din punct de vedere moral putem deduce anumite consecinţe practice pentru om, pozitive sau negative, pe care le sugerează elementele constitutive ale obiectului (ca, de pildă, necesitatea de a-i avertiza pe locuitorii din vale în legătură cu iminenţa unei furtuni). In opoziţie cu modalităţile de mai sus, dacă privim obiectul din punct de vedere estetic este necesar să ne izolăm într-o explorare extatică a

elementelor sale distincte şi totodată interdependente. Ceea ce ar face ca experienţa în cauză să fie estetică şi nu cognitivă sau morală ar fi faptul că

ea îşi este suficientă sieşi, altfel spus capacitatea de a ne atrage ca într-o cursă în interiorul ei, împiedicîndu-ne să o transcendem către o gnoză suplimentară sau către efecte practice. Ea ne-ar solicita, în măsura în care este într-adevăr estetică, să zăbovim asupra ei şi să îi contemplăm elementele în interacţiunea lor dătătoare de satisfacţii, fără a interpreta acele elemente drept semne ale unor consecinţe exterioare. A face „uz" de obiect din punct de vedere estetic înseamnă a abuza de el : în loc să îl utilizăm, trebuie să îl iubim — fapt suficient în sine, cu condiţia, bineînţeles, să fie vorba de o iubire dezinteresată. Dacă în loc de nori vedem un chip frumos, ne putem închipui un doctor examinîndu-i tenul şi aluniţele, ca om de ştiinţă, în modalitatea cognitivă, ori un altul cercetîndu-le ca tămăduitor, în modalitatea morală ; sau, ne putem închipui un pictor ori un poet contem-plîndu-l la nesfîrşit, în modalitatea estetică. Desigur, dacă artistul nostru are în minte o activitate mai „interesată", orientată în scop personal, o activitate pentru care acel chip nu serveşte decît ca semn al seducţiei, experienţa respectivă ce n-ar mai fi dezinteresată ar reveni la modalitatea morală (dar, bineînţeles, în sensul negativ, gîn-durile lui fiind imorale).

*Am* încercat deci să demonstrez că, în măsura în care o experienţă se desfăşoară în modalitatea estetică, sîntem consemnaţi înăuntrul ei, mişcîndu-ne liber şi totuşi dirijat între suprafeţele şi adîncimile sale. în loc să ne lăsăm purtaţi către consecinţe din afara limitelor ei, reacţionăm ca şi cînd obiectul ne-ar chema să îl contemplăm în sine, să-i privim chipul, mulţumindu-ne să îl studiem *pe el,* nu să îl folosim pentru a-i depăşi frontierele. Zeul nostru nu transcende obiectul ci zace înăuntrul lui. Dacă în anumite momente savantul, matematicianul sau chiar moralistul reacţionează la o anumită experienţă într-un atare mod, aceasta nu face decît să demonstreze că în cadrul experienţei cognitive sau practice există şi aspecte sau momente estetice. La rîndul sau. acest fapt confirmă ceea ce am subliniat mai înainte, respectiv că experienţele reale sînt de fapt un amalgam,

iar componentele estetice, cognitive sau practice apar în fiecare experienţă în proporţii diferite. Cu toate acestea, nu este imposibil să descriem aceste tipuri de componente şi, prin extensie, o experienţă care ar amplifica anumite componente excluzînd în schimb altele. Pentru teoreticianul literar, marele avantaj al definirii experienţelor după tipuri distincte, pure, constă în aceea că o atare definire îi dă posibilitatea unei proiecţii în sens invers spre descrierea calităţii estetice a obiectelor ; la rîndul lor, acestea sînt definite prin caracteristicile care ne duc (sau ne seduc) către un tip de experienţă dominată de componentele estetice. Oare teoreticianul n-ar putea să prevadă care tip de entitate lingvistică pare să fie alcătuită în mod special pentru a ne împinge spre o asemenea experienţă suficientă sieşi ? Şi nu ar fi ţinta principală a unui astfel de obiect nece- sitatea de a ne ţine închişi înăuntrul său, adică de a nu ne permite să trecem în lumea preocupărilor cognitive sau practice ? Semnele obiectului — sfidînd funcţia lor normală de semne ce conduc în afara discursului — ar i menite să dea senzaţia de deplinătate internă, pentru a nu ne lăsa să deviem spre interese extranee care ar transforma modul de funcţionare a obiectului faţă de noi, convertindu-l într-un obiect moral sau cognitiv (ori chiar de ieftină utilitate). Bineînţeles, tendinţa noastră obişnuită către reacţii morale şi cognitive ne poate face să interpretăm eronat *orice* obiect, oricare ar fi structura şi intenţia lui; în ciuda capacităţii sale potenţiale de închidere în sine, este posibil să persistăm în tendinţa de a îl trata drept mijloc, iar nu drept scop. înarmaţi însă cu teoria experienţei estetice, putem prezice care anume caracteristici ale unui obiect trebuie să îl orienteze pe cititorul avizat spre o reacţie estetică — reacţia pe care obiectul o reclamă — indiferent cît de non-estetică este reacţia sa reală (altfel spus, oricare ar fi proporţia elementelor estetice comparativ cu cele morale şi cognitive). Se poate vorbi astfel despre caracterul estetic ale unei opere literare, operă a cărei limbă şi ale cărei părţi decelabile par a fi manipulate în mod

expres pentru a

induce o asemenea reacţie şi a le inhiba pe celelalte (cu toate că în încăpăţînarea noastră prozaică adesea le preferăm pe cele din urmă). Caracterul estetic pare astfel a avea o trăsătură normativă : cititorul trebuie să perceapă *acest* caracter al operei şi nu altul.
Putem avansa acum încă un pas, pentru a face distincţia dintre obiectul estetic şi cel non-estetic. După ce am avut o experienţă pe care am denumit-o „estetică", vom fi probabil tentaţi să îi căutăm cauza în obiectul stimulator, căruia îi atribuim deci o valoare estetică. Dar pentru noi criticii problema este de a stabili dacă acea cauză se găseşte în noi înşine sau în obiectul respectiv. Desigur, în sens imediat, sursa reacţiei nu se poate afla decît în noi, fiindcă există oameni care nu reacţionează cînd sînt confruntaţi cu acelaşi obiect şi fiindcă fără noi nu se poate concepe nici o reacţie, oricît de puternice ar fi capacităţile stimulatoare ale obiectului. Cu atît mai mult par să se petreacă astfel lucrurile cînd avem de-a face cu cuvinte, simple semne pe hîrtie ce aşteaptă o conştiinţă care să le dea înţeles, transpunînd astfel în fenomenal potenţialul pe care ele îl conţin fenomenologic. Dar problema de ordin normativ care depăşeşte asemenea reducţii literale a fost formulată mai înainte : ori obiectul în sine are un caracter estetic pe care îl percepem (sau ar trebui să îl percepem), ori unii din noi îi atribuim prin lectură un asemenea caracter, proiectîndu-l dinăuntrul lor auspra obiectului. Şi dacă am descoperit acest caracter, iar experienţa noastră — în măsura în care este o experienţă estetică — se constituie ca o reacţie adecvată faţă de el, atunci, firește, vom Putea să îl descriem şi ne vom aştepta ca el să garanteze o experienţă similară pentru alţi cititori. Se poate afirma deci că dacă ei ratează perceperea naturii estetice a obiectului, cauza eşecului nu se află în obiect, ci în [e]i înşişi. Pe de altă parte, în cazul în care caracterul estetic al obiectului este creaţia noastră (fiind apoi însoţit de reacţia corespunzătoare), avem de-a face cu o experienţă aparte, ba chiar arbitrară, diferită de experienţele altor persoane care sînt confruntate eu acelaşi obiect.

Se conturează acum o întrebare esenţială : cine este artistul ? Altfel spus, cine este creatorul obiectului care, în totalitatea sa, pare să fie cauza sau pretextul experienţei estetice ? Simplificînd pînă la limită problema epistemologică, ne putem întreba dacă natura estetică la care reacţionează cititorul a fost inculcată în sinea poemului de către autor, sau este rezultatul unei proiecţii aparţi-nînd cititorului. Formulînd problema de pe o poziţie normativă, nu putem reţine soluţia a doua, decît dacă avem în vedere o experienţă estetică arbitrară, care nu este de aşteptat să se repete la nici unul din cititorii aceluiaşi poem. în concluzie, răspunzător pentru caracterul estetic al experienţei, în măsura în care dorim să-i acordăm acest calificativ, este obiectul în sine, iar nu cititorul. [5]
Nimeni nu ar putea contesta vreodată afirmaţia cititorului potrivit căreia o anumită experienţă a lui a avut în mare măsură o natură estetică, dar putem să punem sub semnul întrebării afirmaţiile sale privind calităţile obiectului. Odată ce am definit o asemenea experienţă prin caracterul ei suficient sieşi, prin concentrarea atenţiei înăuntrul limitelor experienţei şi nu în afara lor, ne este imposibil să dictăm sau să prevedem momentul 'apariţiei ei. Ca fenomen psihic ea se va desfăşura cînd jva binevoi să se desfăşoare şi nimeni nu poate prevedea ^posibilitatea controlării ei cu ajutorul obiectului-stimul. O experienţă nu este neapărat superioară în cazul în care putem să o asociem unui obiect, ancorînd-o în el ; se poate însă afirma că un obiect este superior — din punct de vedere estetic, deci favorizează o experienţă estetică — cînd experienţa pare a fi autorizată de el, pare adecvată lui, astfel încît are toate şansele să se repete şi în ce îi priveşte pe alţi cititori. Sîntem atunci îndreptăţiţi să le spunem acestora că *ar trebui* să aibă o reacţie estetică, că ar trebui să perceapă caracterul estetic al obiectului, şi că indiferent dacă lucrurile se vor petrece astfel sau nu, li se pot semnala acele elemente componente ale obiectului care justifică un asemenea caracter. Nu este deci în discuţie experienţa în sine, ci

adecvarea ei la obiect, ancorarea ei în caracteristicile decelabile şi operante în şinele obiectului, altfel spus controlul exercitat asupra ei de obiect.
Aflîndu-ne într-o dispoziţie epistemologică post-kan-tiană, trebuie să avem francheţea de a recunoaşte că de fapt *noi* ne creăm propriile experienţe, constituindu-ne obiectele în limitele cuprinderii fiecăruia, în aşa fel încît experienţele să se desfăşoare conform voinţei noastre. Dacă obiectul se caracterizează printr-o constantă închidere în sine, trebuie să creditäm propriile noastre puteri cu sarcina de a fixa tipare şi de a umple lacunele. Prin urmare distincţia pe care am făcut-o între crearea obiectelor estetice şi descoperirea componentelor estetice ale obiectelor are un iz de realism filozofic naiv. Nici un poem nu este atît de acaparator încît să ne facă să uităm ce se poate alege de el dacă încape pe mîna unui cititor obtuz sau insensibil. Am auzit cu toţii de caii care nu vor să se adape nici de la cea mai răcoritoare şi ademenitoare fîntînă — fie ea însăşi Aganippe. Cine nu s-a izbit de refuzul îndărătnic (la mînie am zice chiar „prostesc") de a reacţiona la obiectul estetic cel mai preţios pentru noi ? Dar, în calitate de cititori şi critici, trebuie să recunoaştem că există o diferenţă între un obiect ce nu are în sine, după convingerea noastră, capacitatea de a provoca o experienţă estetică (contrar părerii altora, care, socotim noi, au creat arbitrar, pentru ei, această capacitate, atribuindu-i-o apoi obiectului, conform dorinţei lor), şi, pe de altă parte, un obiect avînd acele caracteristici care îi vor determina pe alţii să reacţioneze estetic la fel cu noi. Pentru un critic, aceasta este o distincţie fundamentală. Ea îi furnizează material de lucru, fiindcă elucidarea ei, în cazul fiecărui poem, este sarcina sa principală.
Criticul se sprijină deci pe nişte fundaţii teoretice foarte şubrede. El trebuie să aibă suficient spirit pragmatic pentru ca, bazîndu-se pe convingerile sale referitoare la un fapt pe care nu îl poate dovedi sau cunoaşte, să avanseze supoziţia că trebuie să existe o disparitate [In]tre obiectul-în-experienţă şi experienţa sa provocată


de un obiect, deşi o epistemologie „critică" ar tinde să subsumeze primul fenomen celui de-al doilea. Pentru că nu este cazul să ne întoarcem la lucrurile în sine. Să recunoaştem că nici un obiect nu există decît aşa cum este perceput prin experienţă ; criticul va trebui totuşi să extrapoleze din experienţele sale (şi ale noastre) un obiect pe care să îl discute ca şi cînd acesta ar avea însuşiri obiective, deşi obiectul şi însuşirile lui pot fi cunoscute numai prin intermediul experienţei. Fireşte că fiecare din noi are numai experienţa sa proprie asupra obiectului, din moment ce ne aflăm în continuare pe acelaşi tărîm humeian. * Criticul însă trebuie să aibă în faţă un obiect la care să se refere, independent de acea experienţă unică trăită de el şi în ciuda faptului că singurul lucru pe care-l poate face este să-i mai adauge acesteia alte experienţe similare. Aşadar din experienţele sale }\\ privitoare la acel obiect criticul trebuie să extragă obiec-
tul-în-experienţă. De fapt el îl întemeiază ca obiect-pen-tru-experienţă ; altfel spus, întemeiază un obiect destinat să producă o experienţă ale cărei cauze să poată afirma că le regăseşte în obiect. Criticul consideră că obiectul există *pentru* această experienţă, cu alte cuvinte că există pentru a-i da criticului posibilitatea să îl definească drept obiect creat exclusiv în scopul de a-l determina pe el să definească astfel obiectul. Această specificitate circulară alimentează temerile criticului că de fapt el nu ar discuta obiectul, ci propriul său artefact, adică s-ar discuta pe sine însuşi, deşi este posibil ca el să perceapă uneori obiectul brut, desprins de conştiinţa ce îl contemplă.
Teama de care am amintit îl împinge pe critic către obsesia conştientizată (şi totodată sofisticată) a „cercului hermengutie". [6] Acest cerc este emblema ipotezelor^ce se ăutovaîidează, devenind astfel tautologice, ipoteze pe care criticul le propune drept apel empiric la „faptele" literare irecuzabile ale textului său. Criticul poate explicita
David Hume (1711—1776), filosof şi istoric scoţian (n.t.)

înţelesul şi funcţia elementelor separate ale Operei pe care o interpretează numai în măsura în care ele constituie un întreg unitar ; dar este necesar ca înainte de a le citi astfel el să fi construit deja acel întreg. El vede numai ceea ce categoriile viziunii sale îi permit să vadă, şi, odată ce a văzut astfel, viziunea sa anterioară este consolidată de fiecare din detaliile pe care le propune drept dovezi, deoarece fiecare din ele pare să sprijine teoria întregului care fusese premisa necesară pentru ca el să poată sesiza detaliile în acel anume fel. Astfel fiecare din ipotezele privind caracteristicile generale sau parţiale ale operei apare închisă într-un cerc, iar apelul criticului la „text" care, pasămite, ar putea furniza probe empirice în sprijinul ideilor avansate, este specios în măsura în care se autoconfirmă. Izolată în acest fel, ipoteza poate părea absolut convingătoare, cel puţin pentru autorul ei care o apără îndîrjit cu ajutorul propriilor ei chingi.

Deşi toate acestea ar putea fi în principiu motive de descurajare, criticul nu se opreşte din lucru, datorită rezistenţei şi tenacităţi pe care i le dă devoţiunea faţă de operele literare, ce i se înfăţişează ca nişte obiecte nobile, demne de admiraţie, şi, mai important, de participarea sa. Datorită perspectivei implicării sale, el descoperă foloasele practice care rezultă din neluarea în seamă a pericolului solipsismului. Şi asta nu pentru că nu ar trebui să se teamă că încalcă graniţele aşa-numi-tului „domeniu" al operei literare. Colegii lui îi vor reaminti însă imediat de momentele în care a dovedit mai puţină fidelitate şi apoi cu toţii vor încerca să diferenţieze opiniile subiective de cele normative, oricît de mare ar fi primejdia ca truda lor să devină inutilă din pricina caracterului circular al procedurii. Istoria criticii nu este decît istoria unor cercuri care se intersectează, se suprapun, excluzîndu-se totodată reciproc. Aşadar există suficient spaţiu de manevră pentru opera criticilor care susţin că ceilalţi ar trebui să reacţioneze la o anumită lucrare într-un anumit fel, după cum există suficiente motive ca această afirmaţie să nu ni se pară



în mod necesar auto-amăgitoare. Spaţiul de manevră este deci suficient pentru pragmatismul de compromis al criticului, care să-i permită să-şi continue activitatea.

Pentru a asigura caracterul deschis al perspectivelor experienţei practice normative, criticul trebuie să-şi rezerve posibilitatea elementară de a opera distincţii între contextele ataşate de el operei, contextele pe care, probabil, poetul le-a implicat în operă (pentru a le determina pe acestea, criticul se foloseşte de informaţia erudită) şi contextul ce s-a dezvoltat în cadrul sistemului interior al operei. Cititorul aduce în actul lecturii propriile lui contexte de sensuri ale cuvintelor, structuri psihice, sociale şi morale şi forme literare convenţionale. Cu alte cuvinte el aduce cu sine o colecţie de locuri comune care alcătuiesc limba sa, comprehensiunea, atitudinea, capacitatea sa de reacţie. în mare, toate acestea reprezintă personalitatea lui înainte de a veni în contact cu poemul. Şi, cel puţin în faza iniţială, el va raporta tot ce îi descoperă poemul la această zestre personală. Dar o asemenea tendinţă conţine în sine riscul ca poemul să fie redus la dimensiunile personalităţii anterioare a cititorului. Putem emite ipoteza că într-un mod similar poetul aduce cu sine în actul de creaţie propriul său set de contexte care tutelează sensurile proiectate ale poemului.

Insă teoria trebuie să depăşească fruntariile acelei teze judicioase — enunţate, printre alţii, de I. A. Ri-chards, în tinereţe — conform căreia lectura unui poem nu este nimic altceva decît interacţiunea a două contexte subiective, cel aparţinînd cititorului şi cel apar-ţinînd poetului. Dacă într-un poem există potenţial o experienţă autentic poetică, atunci sensurile sale nu pot fi reduse nici la contextele cititorului, nici la ale poetului, fiindcă ambele reducţii — care trimit imediat în afară, la universul experienţei anterioare — ar impune concluzia că poemul în sine nu poate capta atenţia susţinută a cititorului asupra relaţiilor din interiorul poemului, relaţii suficiente lor însele. Trebuie, în schimb, să consi-



derăm că-l cititorul ajunge să descopere în trăsăturile operei^sale acele transformări ale unor elemente re-cogndscibile, care creează un context nou şi suveran, acolo, în afara personalităţii

sale. El descoperă acest con-text şi se lasă copleşit de forţa sa, cedîndu-i propriile, lui contexte. (Vom vedea de îndată Că^şt' poetul a utilizat în 'acelaşi mod contextele sale pe parcursul creării poemului). In felul acesta contextul din interiorul poemului îşi asumă un rol dominant, operînd în sensul consemnării cititorului înăuntrul experienţei prilejuite de obiectul estetic generator de extaz. .In final contextele cititorului sînt modificate şi extinse, impunîndu-li-se contextele poemului;; educaţia cititorului este acum posibilă (el este tras afafă din sine şi condus înăuntrul universului mai complet al poemului). Cu cît contextul este mai sever delimitat, cu cît cititorul este mai constrîns, mai încătuşat. Afirmaţia că poemul reprezintă un context sever delimitat, inevitabil, în cele din urmă închis — nereductibil la nici un context anterior — îndreptăţeşte denumirea de „contextualism" dată acestui mod de abordare teoretică. Postulatul fenomenologic pe care teoria în cauză îl sprijină (în ciuda limitărilor subiective ale ■ experienţei noastre) constă în existenţa independentă a unei asemenea structuri exigente, şi aceasta cu toate că pentru critic încercarea de a se convinge pe sine şi pe alţii că nu este vorba de propria sa proiecţie, poate deveni extrem de inconfortabilă. Pentru a-şi putea asigura accesul la ficţiunile poetului, criticul trebuie să şi le creeze mai întîi pe ale sale.

**2.**

Ce tipuri de trăsături sînt acelea pe care criticul se străduieşte să le descopere în operă, în încercarea de a-i stabili caracterul estetic şi forţa ei ce îl obligă pe fiecare cititor să aibă o experienţă estetică, cu condiţia ca acesta să se supună autorităţii contextelor proprii operei ? In mod neîndoios criticul are de definit tocmai



elementele unei asemenea autorităţi. Căci dacă el nu poate confirma părerea că autoritatea este conţinută în obiect, nu poate nici să susţină teza caracterului necesar al repetabilităţii experienţei la diferiţi cititori, repetabilitate condiţionată de o reacţie faţă de obiect care este adecvată şi se supune autorităţii obiectului, răspunzînd solicitărilor sale specifice. Aşadar el trebuie să îşi asume răspunderea de a dezvălui şi a ne oferi spre examinare acele trăsături ale obiectului care îl consemnează pe cititor înăuntrul lumii simbolice a poemului, împiedi-cîndu-l de a aluneca către universul exterior al contingenţelor şi acţiunii comune (înainte şi după momentul experienţei) ; căci acest „important" univers exterior al acţiunii şi al cunoaşterii face imposibilă starea de împietrire strict contemplativă, tipică esteticului.

Evident, postulatul fundamental al „unităţii", invocat constant de la Aristotel încoace, dobîn deşte un sens nou odată ce obiectul este justificat de capacitatea sa de a funcţiona în cadrul experienţei estetice. Ori tocmai această unitate internă a elementelor componente ale obiectului, ca prim factor al autorităţii sale, îi menţine cititorului atenţia trează asupra sa, determinîndu-l să nu se îndepărteze. Nu este de mirare că, într-o asemenea abordare a obiectului estetic, criterii ca ironia, ambiguitatea şi paradoxul au fost considerate drept mijloace adecvate pentru a împiedica alunecarea spre realitatea extra-estetică. Dacă încercăm să vedem în obiect o structură închisă, unificatoare, de relaţii interne care în acelaşi timp se inhibă şi se satisfac reciproc, atunci acele procedee ce blochează alunecarea cititorului dintr-un univers al relaţiilor interne între semne către un univers de relaţii externe între semne şi realităţi, au valoare tocmai datorită faptului că sporesc eficacitatea operei ca obiect *estetic* (care, după definiţia noastră circulară, se caracterizează prin aceea că natura şi scopul său par a fi astfel proiectate încît să ne conducă spre o experienţă denumită de noi estetică). Secretul este ca fiecare trimitere în afara operei să fie contracarată de o impui-



sionare în sens invers, spre interior. Astfel se poate presupune că dacă cititorul va socoti că a descoperit propo-ziţia-cheie care rezumă sensul întregii opere — universalul ce absoarbe datele particulare — o va păstra ca pe un lucru de preţ şi se va întoarce în universul lui împreună cu acea idee, etalînd-o şi aplicînd-o. Dar obiectul trebuie să furnizeze şi materialul necesar pentru contra-propoziţia cu care se va confrunta cititorul, aceasta blocîndu-i ieşirea

din lumea obiectului. Opera trebuie *organizată* pe baza unor astfel de nnnc^mLogo^itjon^ încît să nu devină ea însăşi o sursă decomuzie."[1]*'^

Cititorul, însă, poate fi destul de tenace ca să iasă din lumea poemului înarmat cu propoziţia sa morală, neinfluenţat de confuzia aparent stîrnită de operă ; pentru această eventualitate criticul trebuie să îi semnaleze ce anume nu a sesizat şi să îi arate că judecă greşit, sau cel puţin incomplet. El trebuie să îi arate cititorului că aspectul pe care acesta din urmă l-a luat drept o uşă deschisă spre exterior nu este decît o parte a unui zid elastic. Astfel, de pildă, nimănui nu i-ar trece prin minte să-l contrazică pe cititorul care consideră *Inima întunericului* * drept o carte profund anti-imperialistă. Dacă însă sondăm pînă la limita profunzimii ei vom descoperi că nuvela este mult mai mult decît atît, de-nunţînd, în numele civilizaţiei, şi pe un anume tip de personaj anti-imperialist. Aceasta nu înseamnă că opera literară se angajează în afirmaţii contradictorii, ci ca ea îşi absoarbe subiectul cu acea plenitudine dramatică (non-implicare parţială, sau, mai degrabă, multiplicitate dezinteresată a implicării) care determină caracterul deschis al discuţiei şi caracterul închis al obiectului. De fapt contradicţiile aparţin criticului, deoarece el se confruntă cu prQpoziţiile^conflictuale ,pe_„care limbajul *său* je^a impus "operei. ^~ ■ - -- v-

in mod sirriîTir, atunci cînd se ocupă de opere al căror înţeles este mai intim legat de limbajul lor (în

* *Heart of Darkness* (1902), nuvelă a scriitorului englez de origine poloneză Joseph Conrad. (n.t.).



particular poemele lirice), criticul trebuie să se coboare cu acribie pînă la acele detalii filologice ori fonetice — accidente sau intenţii (mai degrabă accidente *ca* intenţii) — prin care poetul face cuvintele să se modifice unul pe altul, astfel încît sensurile înregistrate în dicţionar, aflate într-un stadiu incipient, inadecvat, să se constituie în acel glosar unic, creat de poem şi totodată creator al poemului. Privit mai îndeaproape, acest gen de poem pare să devină un discurs de un tip aparte, născut din subminarea modului normal de funcţionare a discursului. Criticului îi revine misiunea de a explica ce trăsături ale poemului îi permit acestuia să îşi re-construiască limbajul, prin convertirea semnelor în simboluri de sine stătătoare, cu o densă consistenţă materială, de fapt într-un sistem de simboluri, care să-l susţină şi apoi să-l includă pe cititor în cadrul suficient sieşi al experienţei estetice.[7] 0 teorie care se sprijină pe afirmaţia că limbajul poetic îşi violează re-ferenţialitatea sa normală ar putea părea plină de vicii ascunse, deoarece se consideră că această caracteristică a limbii reprezintă natura esenţială şi raţiunea ei de a fi.

Dar teoria trebuie să îi recunoască poemului dreptul de a reface modul de funcţionare a limbajului, permi-ţîndu-i cuvîntului să îşi violeze propria natură — deoarece o transcende — şi să devină astfel un lucru în sine ; numai astfel poemul poate servi natura suficientă sieşi a experienţei estetice. Vom intra în labirintul acestei ambiţii donchişoteşti spre finele capitolului de faţă, precum şi pe parcursul altor capitole. Aici nu intenţionez decît să îi studiez consecinţele asupra „poemului", atît în sensul restrîns al termenului, cît şi în acela, mai larg, de ficţiune în versuri sau proză. [8]

încercările de a descoperi în poem (luat în sensul larg, de operă literară de ficţiune) acele trăsături care îl fac să fie un obiect atît de avid de experienţa estetică, sînt inevitabil întovărăşite de teoria valorii estetice. Căci însăşi definirea operei literare drept factor primordial



în cadrul experienţei estetice este normativă şi, prin urmare onorifică. *Dacă* vom considera un obiect *numai* din punctul de vedere al funcţiei sale estetice (deşi din perspective diferite, el poate avea şi alte funcţii, demne de un mai mare interes), *dacă,* exprimîndu-ne altfel, dorim ca o operă să îndeplinească un rol pe care numai discursul literar îl poate îndeplini (acesta fiind definit drept discursul ce provoacă o reacţie estetică), atunci pe măsură ce îi descoperim caracteristicile indispensabile funcţiei amintite, opera îşi dobîndeşte dreptul de a fi numită

„literară". Succesul ei potenţial ca obiect literar (sau altfel spus valoarea ei estetică) este intrinsec caracterul ei literar. Iată virtuţile unei asemenea evidente circularităţi teoretice. Trebuie să recunoaştem că de fapt noi ne referim la eficienţa estetică a operei, sau la ceea ce Albert Hofstadter a denumit „validitate" estetică,[9] şi nu la calitatea ei axiologică, ori „valoarea ei". De aceea am subliniat cuvîntul *dacă* — pentru a evidenţia natura ipotetică a acestor sugestii. *Dacă* izolăm funcţia *literară* a obiectului şi o raportăm la unele trăsături observabile din interiorul său, vom putea să apreciem eficacitatea obiectului din punctul de vedere al realizării funcţiei respective, realizare ce se datoreşte trăsăturilor descoperite. Totodată obiectul va apărea ca posesor de valoare : *dacă* socotim că experienţele estetice merită interesul nostru şi *dacă* descoperim nişte obiecte susceptibile de a genera astfel de experienţe, atunci putem considera că obiectele în cauză au valoare, în măsura în care proprietăţile lor vor facilita aceste experienţe. Dar valoarea se limitează în speţă la condiţiile estetice ale unor asemenea presupoziţii circulare : dacă poemul *qua* poem are o funcţie unică şi indispensabilă, eu, criticul *literar,* judecîndu-i calităţile *literare* (deci estetice), urmează să mă pronunţ asupra valorii sale literare (respectiv asupra potenţialităţii succesului sau insuccesului său ca producător al unor experienţe estetice pe care le anunţau caracteristicile poemului) şi să afirm că această valoare îşi are rădăcinile în obiectul în cauză. Analiza niea descriptivă, ea însăşi, datorită terenului teoretic pe



care se desfăşoară, implică anumite presupoziţii axiologice. Pentru că „poemul" este mai degrabă o categorie
/normativă decît una descriptivă, aşa încît termenul se
' foloseşte în sens onorific.

Asemenea presupoziţii au permis criticului contemporan „contextualist" să se considere şi să activeze ca un continuator al tradiţiei teoretice occidentale, de la Aris-totel la Coleridge şi mai departe.[10] Accentul pus pe forma închisă, către care îl duce concepţia sa despre unitate, îl obligă pe critic să excludă automat orice „deschidere literară" pentru obiectele din zona valorii (sau validităţii) literare, dacă nu cumva reuşeşte să le cuprindă în cadrul unei ipoteze extinse care le cuprinde la rîndu-i. Oriunde criticul descoperă, după tentative zadarnice de sinteză formală, o dualitate a cuvîntului în raport cu sensul său, el îi atribuie operei eticheta de „alegorie", defect ce o clasează în specia cripto-retorieii, un tip diferit de discurs aparţinînd unei modalităţi ex-perienţiale diferite, exclusă însă de pe tărîmul privilegiat al poesz's-ului. Iar dacă experienţa ne-formată îşi croieşte drum spre interiorul poemului în starea ei originară, nemodificată, criticul vede în aceasta o violare a caracterului închis pe care el l-a postulat. Pentru că un asemenea element, ale cărui caracteristici şi semnificaţii sînt determinate din afară, nu a devenit parte organică a sistemului unic ce s-a dezvoltat în cadrul operei literare ca poem. Iar intruziunile referinţelor extrasistemice, conducîndu-ne în afara reacţiei circumscrise pe care doar poemele o pot provoca, au o valoare literară negativă. Criticul se va grăbi să ne prevină că această judecată nu trebuie să însemne implicit o diminuare a valorii lor din alte puncte de vedere ; dar în limita amendamentelor exprimate prin acel *dacă,* încă de la început *(dacă* dorim o asemenea experienţă şi, prin urmare, *dacă* dorim un asemenea obiect), opera ne-circumscrisă, sau intruziunile care îi violează caracterul circumscris, sînt considerate fenomene nocive. Astfel,
//interrjreţabllitatea. intrinsecă, complexă a operei devine
V *£a* însăşi trăsătura ce îT~ dictează valoarea estetică. In-



terpretarea apare deci ca o formă a flatării, conferind implicit valoare, prin însăşi exercitarea ei.

Putem, desigur, să negăm posibilitatea şi^sau oportunitatea experienţei estetice ori poetice aşa cum ara definit-o aici şi, deci, putem nega caracterul închis al obiectelor literare (fie că avem de-a face cu obiecte pe care le putem considera exclusiv literare, fie că ele au trăsături ce

urmează a fi „descoperite obiectiv", fie în fine că aparţin ambelor categorii). Teza potrivit căreia discursul normal poate fi subminat astfel încît în interiorul poemelor să ia naştere sisteme ce generează glosare de sensuri unice, ar putea părea absurdă. Există temeiuri serioase pentru asemenea denegaţii. Şi dacă negăm existenţa unor tipuri speciale de experienţe ori obiecte-discurs, nu mai putem atribui valoare poemului, aşa cum nu îi mai putem recunoaşte nici rolul său dominant. Confruntat cu atari denegaţii, criticul se poate agăţa de acel *dacă* iniţial, căci numai o astfel de perspectivă ipotetică, fie ea limitativă, cum este aceea propusă de el, îl poate ajuta să cuprindă funcţia unică şi indispensabilă pe care poezia o poate exercita în cadrul acelui complex de experienţe ce constituie economia umană. Şi astfel el îşi va continua procedura sa circulară, conştient fiind că alternativa nu poate avantaja pe deplin operele literare, ce sînt, la urma urmei, sursa şi finalitatea devoţiunii şi strădaniilor sale.

**3.**

Aşa cum am sugerat mai înainte, circularitatea teoretică pe care am schiţat-o poate cuprinde şi actul creator, printr-o proiecţie în sens invers pe firul procesului estetic. Tipul de obiect ce ne-ar putea conduce spre o experienţă denumită de noi „estetică", ar părea să fie produsul unei activităţi creatoare a cărei măsură este însuşi rezultatul ei. Pentru a explicita natura acestei activităţi trebuie să definim, mai întîi, relaţia dintre produsul finit şi experienţele sau intenţiile vieţii şi con-



ştiinţei care îl alimentează, iar, în al doilea rînd, relaţia dintre procesul în desfăşurare ce creează obiectul şi mediul lingvistic în care el are loc. Cu alte cuvinte, trebuie să comparăm totalitatea elementelor ce intră în relaţie, cu întregul care se constituie (sau ar trebui să se constituie, ca să fie un poem autentic) şi trebuie să descoperim în ce măsură forma este îndatorată „cauzei ei materiale", funcţionării mediului respectiv. Odată descoperite aceste relaţii, vom putea începe să sondăm misterul din miezul creativităţii poetice.

Prima întrebare căreia trebuie să îi găsim un răspuns pare şi cea mai firească : este poemul în esenţă repro-ductiv sau original-productiv ? De fapt chestiunea este în ce măsură putem folosi cuvîntul „creator" în sens literal cînd vorbim despre actul creator. Este oare ceea ce rezultă o simplă transpunere, sau o transformare radicală a elementelor iniţiale ? Vom considera noţiunea-radical de *formă* din vocabula transformare drept o alternativă la transpunere, ce apare ca o simplă modificare a locului unei entităţi date, esenţialmente constante. Fiindcă dacă a avut loc o transformare autentică, entitatea rezultată este semnificativ nouă, în sensul că nu poate fi redusă la elementele ei genetice. Procesul nu ar fi similar aceluia ce are loc în maşina de tocat carne — din care iese doar o combinaţie a componentelor introduse la început — decît dacă ar fi vorba de o maşină ce produce un ingredient propriu, secret (şi nu în exclusivitate un amestec rezultat din operaţiile anterioare). Un atare ingredient nu numai că se adaugă compoziţiei iniţiale, dar transformă întregul produs într-o combinaţie cu totul nouă, în care elementele originare nu mai pot fi diferenţiate. Problema este, deci, dacă antica teorie a imitaţiei, luată în sens literal, poate explicita în mod adecvat opera literară, sau dacă nu cumva vreuna din versiunile teoriei expresive ar reprezenta o alternativă mai viabilă.

Unii ar prefera, poate, să renunţe la asemenea întrebări, luînd drept valabilă afirmaţia de bun simţ că natura creativă a actului creator nu poate fi nicidecum



pusă la îndoială. Căci nu încape nici o îndoială că procesul creator generează în final un obiect ce nu a existat anterior procesului respectiv, un obiect cu totul nou, în sensul că nici un alt obiect pînă atunci nu a fost absolut identic cu acesta (întrebaţi-l pe poet !). Într-un asemenea sens minimal chiar şi poemul cel mai robit convenţiei este un obiect nou, nou creat. Dar această utilizare a noţiunii de „creator" este cu totul vulgarizatoare.

Deşi, într-o abordare superficială, putem recunoaşte creativitatea în obiectul creat, pentru o teorie a procesului creator este de fapt necesar să stabilim dacă obiectul se mărgineşte să reflecte şi să combine elementele ce i-au preexistat, sau le reconstruieşte într-un tot organic,

indisolubil, cu o integritate ireductibilă. Există oare în operă, ca elemente încă intacte şi separabile, crîmpeie din experienţa anterioară, trăită sau gîn-dită, ori împrumuturi din literatura existentă anterior (fie ele împrumuturi convenţionale, tehnice, topologice sau tropologice) ? Sau, dimpotrivă, acestea au fost prea distorsionate în cursul efortului făcut de poet pentru a crea un obiect unitar, astfel încît şi-au pierdut identitatea recognoscibilă, detaşabilă ? Există o relaţie directă şi mutuală între părţile operei şi sursele ei genetice, fie ele experienţiale sau literare ? Ori aceste surse sînt numai un punct de pornire, un *locus* generic, de unde putem explora modificările pe care le-a impus poetul materialelor sale pentru a şi le apropria, pentru a realiza unitatea obiectului creat de el ? Am în vedere aceeaşi diferenţă pe care a exploatat-o şi Coleridge cînd a făcut distincţia dintre fantezie şi imaginaţie.

Este firesc (deşi ne învîrtim în cerc) să susţinem că Procesul de facere a poemului poate fi cu adevărat «eator numai cu condiţia ca el să contribuie direct la ceea ce poemul va fi în final. Numai dacă ceea ce rezultă este o transformare radicală a elementelor iniţiale [v]om putea afirma că procesul respectiv a contribuit (şi



a ajutat) la crearea poemului. în măsura în care poemul nu diferă semnificativ de entitatea prepoetică, deja constituită (entitate ce a existat, a avut o formă, anterioară creării poemului), procesul din care a rezultat poemul nu poate fi denumit, cu justeţe, creator. Fie că o atare entitate provine din viaţa obişnuită, din alte poeme, ori din mintea poetului, modelarea a fost anterioară creării propriu zise, astfel încît sarcina procesului nu a fost decît aceea de a transla forma preexistentă şi nu de a dirija transformarea ei într-una nouă. O asemenea alternativă la actul cu adevărat creator, este, evident, în consonanţă cu teza pe care trebuie să o fi apărat teoria imitaţiei atunci cînd a înţeles noţiunea de „imitaţie" *ad liiteram,* şi anume că forma poemului imită o formă ce a existat anterior, în afara poemului (cu alte cuvinte o împrumută, şi rămîne în continuare dependentă de ea). Trebuie să precizez de asemenea că alternativa creatoare este în consonanţă cu teoria experienţei estetice şi a obiectului estetic pe care am prezentat-o aici. Orice teorie referitoare la creaţie care nu vede în produsul rezultat altceva decît o combinaţie nouă ce nu tulbură forma entităţii prepoetice, închipuie cu necesitate un obiect caracterizat de dualitatea formă-conţinut. 0 atare ■ dualitate ne trimite inevitabil în afara obiectului, în ,;- lumea semnificaţiilor extranee la care ea se referă. Căci j/ dacă elementele constitutive ale poemului îşi păstrează identităţile individuale, capacitatea lor de a ne reţine înăuntrul unei experienţe închise, unificatoare, este compromisă. Astfel, tipul de experienţă denumită de mine în exclusivitate „estetică", experienţă ce ne-a condus în sens invers spre tipul de obiect cel mai susceptibil de a o provoca, se alătură acum acelui obiect pentru a ne furniza o idee unică despre ce *trebuie* să se fi petrecut în cursul actului creator între poet şi experienţa sa precedentă din domeniile vieţii şi literaturii. Este necesar să insistăm asupra tipului de interacţiune creatoare la al cărei capăt se află tocmai tipul de obiect reclamat de experienţa estetică.



Dacă actul creator, considerat în dinamica sa, trebuie să contribuie, şi el, la forma finală asumată de obiect, atunci mediul în care se desfăşoară actul respectiv trebuie să devină o forţă modelatoare, ce face ca acel act să nu fie un simplu transfer static. Este aici vorba de cea de-a doua dintre problemele propuse anterior, dar ea este o consecinţă inevitabilă a celei dintîi, căci adevărata creativitate, în actul facerii poemului, trebuie să dispună de un material care să îi asigure desfăşurarea. Cînd poetul se apucă să îşi scrie poemul, el aduce cu sine tot ce a fost şi este el însuşi, suma experienţelor sale şi a conştiinţei trăirilor acestora ; aşadar el aduce cu sine şi ceeea ce societatea în care trăieşte sau istoria ei au făcut din el, inclusiv limba şi moştenirea literară specială, parte a culturii lui, ce i-au modelat scriitura. Am numit înainte asemenea variate influenţe „contextele" poetului (preexistînd fiecărui poem) ; ele constituie domeniile pe care cărturarul, biograf, istoric sau filolog, urmează să le elucideze. împreună cu aceste influenţe din viaţă şi din artă, poetul mai aduce cu sine în actul de creaţie şi ţelul fundamental al eforturilor sale : ceea ce „intenţionează" să scrie, [n] ceea ce „vrea să spună", fie că este clar formulat, fie că reprezintă doar impulsul vag, nedefinit, de a scrie. Elementele de influenţă şi

intenţionalitate alcătuiesc, combinate, materialul care alimentează actul creator.
A sosit acum momentul să încercăm a sugera ce anume se petrece atunci cînd se naşte acel lucru fundamental diferit, obiectul suveran, independent de propria-i geneză. Trebuie să subliniem însă că ceea ce susţin că se petrece poate avea loc numai dacă poetul satisface exigenţele implicate de cele afirmate mai sus referitor la experienţa estetică şi obiectul acesteia. In acest sens, este vorba mai degrabă de un ideal decît de o descriere fidelă a activităţii poeţilor, căci, evident, activitatea lor în vederea producerii unor poeme de o nesfîrşită varietate este, la rîndul său, nesfîrşit de variată. Dacă însă Poemul urmează a fi ceea ce experienţa estetică, aşa ‘um a fost definită aici, îi impune a fi, atunci procesul

de creaţie va acţiona — prin mediul său şi prin alţi factori ce urmează să fie determinaţi — într-un anume fel asupra materialului cu care a fost alimentat. Există şi alte poeme, aşa cum există şi alte modalităţi de a le crea, dar definiţiile mele normative le exclud. Iată deci cum teoria mea descrie un cerc, în măsura în care caut să impun o definiţie a actului creator modelată de dorinţa criticului ca acesta să aibă anume trăsături, în ipoteza în care poemul trebuie să devină obiectul „total" dorit de el.
Şi astfel se derulează miticul act al creaţiei. Poetul, încercînd să îşi transcrie, conform voinţei sale, poemul (adică percepţia entităţii prepoetice, în măsura în care este vorba de o entitate), se loveşte de recalcitranţa mediului, ca şi de rezistenţa propriei sale opere în formare, care caută să îşi menţină integritatea, adesea împotriva intenţiilor iniţiale ale autorului. Aceste obstacole creează condiţii ca intenţiile iniţiale să fie obligate să sufere modificări pe măsură ce poemul înaintează. Poetul poate avea impresia că ideea sa iniţială se caracterizează printr-o creativitate ieşită din comun (deşi „idee" pare un termen prea decisiv pentru acel lucru adesea vag şi ne-format, în starea sa prepoetică) ; el poate fi iritat de clauzele, din punctul lui de vedere inhibitive, care aparţin unei limbi greu de înduplecat. îşi va spune, poate, că „ideea" este a sa şi numai a sa, pe cînd cuvintele — semnificaţiile lor, în interrelaţie cu sunetele lor şi sintaxa lor — stau acolo, inflexibile, ca date comune, dobîndite de el prin intermediul culturii sale. Resursele totale ale limbii aflate la dispoziţia sa constituie un grup limitat de elemente disponibile care nu au mai folosit niciodată pînă acum scopului de faţă, individual şi prin aceasta unic. Cum va putea el să-şi aproprieze limba, care este proprietatea comună a noastră, a tuturor ? Ea s-a aflat aici dintotdeauna, pe cînd viziunea sau ideea poetului este fundamental nouă. Firește, deci, poetul va ajunge la concluzia că scrierea poemului îi impune compromisuri penibile faţă de unicitatea subiectivităţii sale, numai pentru că el consimte să îşi „comunice" viziunea.

Aşadar, hotarît să-şi rămînă credincios sie însuşi, autorul îşi începe lupta cu mediul de comunicare, anga-jîndu-se probabil să nu cedeze prea uşor. (S-ar putea ca el să nu recunoască faptul că ideea sau viziunea sa îi vor fi cunoscute pe deplin abia după ce îşi vor fi găsit o formă simbolică de expresie.) Ce luptă dificilă se anunţă încă de la început ! în cazul în care îi lipseşte clarviziunea, se va simţi liber ca în primul vers (dacă face poezie) să-i permită gîndului să îşi aleagă succesiunea de vocabule cea mai directă şi mai concisă. Autorul este însă atît de încătuşat ! Dacă este vorba de un poem cu metru şi rimă, chiar primul vers începe să îngusteze posibilităţile celor ce urmează : s-a şi stabilit o structură metrică şi imediat poetul va trebui să găsească silaba potrivită rimei. Mai sînt şi alte obligaţii pe care şi le-a asumat şi pe care trebuie să le respecte, fie că scrie în versuri, fie că nu : poate că a iniţiat o acţiune, prelungită de linii probabilistice ce trebuie urmărite, personaje care urmează să fie într-un anume sens consecvente, sentimente ce încheagă o atmosferă dominantă, sau metafore ce vor trebui susţinute de expresiile următoare. Ce multe restricţii s-au ivit pentru vocabulele şi versurile ce urmează şi cîte altele vor exercita presiuni din ce în ce mai mari cu fiecare vers ! Poetul s-ar amăgi pe sine dacă s-ar aştepta ca resursele limitate ale limbii moştenite prin cultura sa — acea colecţie de virtualităţi verbale uzate — să corespundă funcţiilor speciale şi variate pe care el le va impune fiecărui cuvînt pentru ca acesta să poată servi contextul unic mai sus

amintit. Căci oricît ar fi de vie limba ca instrument al creaţiei, mereu susceptibil de reînnoire, elementele sale uzate ce vegetează, aşteptînd să fie alese de cel care le va folosi, îi vor părea acestuia perimate şi lipsite de viaţă, stereotipe, dat fiind că ele au servit înainte altor contexte decît aceluia, nou, pe care autorul se străduieşte să îl creeze.

După ce poetul a trecut de primul vers, şi pe măsură ce evoluează acţiunea, personajul, tonalitatea, metaforele Şi se deschid noi posibilităţi de interrelaţii fonetice, op-



ţiunile se reduc iar exigenţele se multiplică, ©dată ce poetul înaintează spre miezul operei, aceste aspecte apar din ce în ce mai clar definite, fiecare dintre ele cerînd să fie respectat şi dictînd măsurile ce trebuie luate pentru satisfacerea cerinţelor sale. Fiecare din ele este mai degrabă interesat de propria-i coerenţă decît de fidelitatea faţă de intenţia iniţială a poetului. Iar natura acestor aspecte poate devia mult de la intenţia amintită. Pentru că ele ascultă de alte reguli, independente de cele conform cărora a fost modelată ideea originară a autorului. John Crowe Ransom a formulat dilema poetului cu ajutorul unei analogii reductive de o admirabilă simplitate. [12] Dacă alegerea fructelor celor mai roşii sau a celor mai mari dintr-o grămadă de mere nu reprezintă o dificultate prea mare pentru nimeni, în schimb ne-am afla în încurcătură dacă ni s-ar cere să alegem merele cele mai mari şi totodată cele mai roşii (bineînţeles pre-supunînd că în acea grămadă există mere foarte mari dar nu foarte roşii, precum şi altele foarte roşii dar nu deosebit de mari). Analogia implică ideea că mărimea şi culoarea roşie sînt caracteristici independente, astfel că noi trebuie să decidem cîtă mărime să sacrificăm de dragul culorii şi cîtă culoare de dragul mărimii. Tot astfel, afirmă Ransom, ideea prepoetică a autorului, în măsura în care a existat anterior scrierii poemului, a apărut fără nici o legătură cu mediul poetic ; iar caracteristicile tehnice, adesea arbitrare, ale mediului — pe care poetul fie că le alege, fie că le descoperă în procesul utilizării resurselor lingvistice disponibile — sînt şi ele indiferente faţă de ideea amintită. Aşadar, scrierea poemului este întovărăşită constant de necesitatea ca autorul să cedeze într-un sens sau în altul, fie silind ideea iniţială să bată în retragere pentru respectarea structurii tehnice, fie silind-o pe aceasta din urmă să facă acelaşi lucru pentru a fi suport ideii. E firesc, aşadar, să-l privim cu suspiciune pe poetul care se cramponează de o idee insistînd să o exprime, deşi atîtea forţe îl solicită în alte direcţii.



Mai mult, aşa cum am arătat mai sus, poetul este confruntat cu acel monstru în devenire ce, părînd a-şi determina propria evoluţie (din ce în ce mai tranşant, pe măsură ce se accentuează complexitatea relaţiilor sale interne), îi contestă poetului hegemonia. Este vorba, evident, de o imagine mitologică, necesară totuşi dacă ne angajăm într-o proiecţie inversă, de la procesul de creaţie către obiectul pe care continuăm a-l considera un întreg organic. Imaginea de mai sus însă răspunde unor momente problematice care marchează străduniile poetului. Să ne ocupăm de o anumită etapă, cînd el se luptă, ca purtător al ideii sale, cu poemul în devenire şi cu mediul disponibil pentru evoluţii ulterioare. Necesităţile acelui moment critic pentru poem, determinat de ceea ce poemul a fost pînă atunci, impun un cuvînt sau o expresie adecvată, cuvînt sau expresie care — încă înainte de a-şi ocupa locul cuvenit — vor trebui să răspundă simultan mai multor funcţionalităţi (în privinţa acţiunii, personajului, tonalităţii, imaginilor, poate şi a metrului, rimei şi a ideii originare) şi vor trebui să cuprindă mai multe straturi de semnificaţie. Cum să găseşti tocmai cuvîntul sau expresia pe care o necesită acel moment critic, cu multiplele sale exigenţe ? Altfel spus, cum să îl accepţi pe cel mai bun care se iveşte ? Şi care element să dispară pentru a satisface o altă exigenţă ? Căci nu există, probabil, nici o expresie care să răspundă exact acelor prescripţii, iar pentru ochiul şi urechea poetului, limba nu conţine sinonime.

Dar un poet adevărat priveşte cu mai multă încredere perspectivele opţiunii sale, scrutînd aspectele conţinute în expresia selectată care diverg de la ceea ce se socotise necesar şi se căutase în expresia negăsită (fie că ea există, fie că nu). Poate că apare o sugestie ironică necăutată, sau o implicaţie metaforică a unei semnificaţii secundare, sau o coincidenţă fonetică asociind semnificaţii diferite. Dar cum poate poetul să folosească acest potenţial neaşteptat, închis în vocabula care la început Părea să fie doar *aproximativ* ceea ce voise el, ori mai Puţin ori altceva decît ce voia el ? Ce posibilităţi noi i

se deschid spre a fi exploatate ? Cu alte cuvinte, cum se poate converti compromisul, mai întîi într-o împrejurare fericită iar apoi într-o lovitură de maestru ? Simplu, făcînd ca vocabula sau expresia disponibilă să devină inevitabilă. Ea va deveni însă inevitabilă numai în virtutea unor criterii neştiute sau neînţelese pînă în momentul în care reacţia poetului faţă de acea expresie a creat asemenea criterii neprevăzute. Vocabula sau expresia în cauză sînt probabil considerate la început de către poet drept un compromis faţă de ideea iniţială şi poemul în devenire, pentru că răspund doar parţial necesităţilor pe care păreau să le impună ideea şi poemul, şi nu au legătură sau se află chiar în conflict cu acestea. Dar fiecare potenţialitate a semnificaţiei trebuie să devină relevantă ; în acest scop, contextul care ne permite să îi măsurăm relevanţa va trebui lărgit sau transformat. Cuvîntul sau expresia în cauză trebuie să devină, din-tr-o suprapunere inertă în raport cu momentul contextual, un vlăstar viu al său. In aceasta rezidă esenţa naturii dinamice şi imprevizibile a procesului de creaţie, datorită căruia poemul deviază de la ceea ce fusese, probabil, menit să devină ; iar piatra de încercare a poemului constă în capacitatea de a realiza o asemenea deviere, de a crea un nou centru de forţă din care să iradieze o vitalitate reînnoită a sistemului lingvistic.

M-am referit (şi mă voi referi în continuare) la versificaţia convenţională — exemplul cel mai clar şi cel mai la îndemînă. Aici mediul însuşi se conformează unor norme, sau elemente generice, care pot fi manipulate în modul cel mai evident. Versul şi strofa se supun unor reguli predeterminate privind metrul şi rima, reguli independente de necesităţile unice ale acestei ocazii poetice. Semnificaţiile necesare într-un anume moment al poemului impun, şi ele, nişte condiţii minimale. Am încercat, cu ajutorul lui Ransom, să descriu procesul prin care poetul converteşte formele şi semnificaţiile generice într-un complex unic, transformînd pe parcurs condiţile minimale în realizări maximale. Oricare cuvînt dintr-un anumit grup poate satisface, la nivel minimal,


exigenţele sonore ori semantice ; un poet mare, însă, nu se va mulţumi cu grupul de cuvinte ce se suprapun parţial şi pot satisface, prin coincidenţă, ambele exigenţe, fără vreo deviere importantă de la intenţia iniţială. Un poet mare va întîmpina cu bucurie o deviere de la norme, care să îl oblige să treacă peste cuvintele ce satisfac condiţiile minimale şi să se îndrepte spre altele, pline de satisfacţii, surprinzătoare atît pentru el cît şi pentru noi. Pe astfel de temeiuri putem face distincţia dintre poemele pur şi simplu convenţionale şi cele remarcabile, din grupul vast de creaţii, aparent similare, cu elemente generice sau minimale uşor de satisfăcut — sonetele lui Petrarca, de pildă.

Ransom este convins de utilitatea versului convenţional, deoarece în acest tip de poezie elementul sonor este un element fizic, el dîndu-i limbii un înveliş senzorial ce o face să devină un mediu autentic, cu o plasticitate adecvată.[13] Din punctul de vedere al funcţiei sale de „semn", limbii îi lipseşte această trăsătură, căci ea se referă la entităţi, fără să fie ea însăşi o entitate. După cum afirma ulterior Sigurd Burckhardt, cuvintele (aşa cum le folosim şi le concepem în mod obişnuit) nu sînt un mediu adecvat, atît din cauza a ceea ce posedă, cît: şi pentru ceea ce nu posedă : ele au o semnificaţie chiar „ înainte de a fi selectate de poet, pe cînd un adevărat *onjn** mediu trebuie să fie o materie inertă ce capătă semnificaţie doar pe măsură ce este prelucrat de artist ; apoi, lor le lipseşte materia sau „materialitatea" pe care ar trebui să le aibă un mediu ca să poată fi prelucrat de artist.[14] Cuvintele ajung la poet suprasaturate de semnificaţiile ce s-au acumulat în decursul istoriei lor, Şi s-ar spune că ele n-ar mai putea arăta şi altfel. De aceea poetul lui Burckhardt, pentru a le reconstrui, trebuie să le cureţe de coajă pînă la materia crudă, folosind substanţa lor sonoră pentru a le face să de-ymă^ lucruri în loc de semnificaţii care — deşi goale m sine — se referă la lucruri.[15] După ce le-a decojit astfel, făcîndu-le să arate ca şi cum le-am vedea pentru Prima oară, poetul începe să le transforme în materiale

utile artei sale, ca orice artist plastic. Nesatisfăcut de generic şi de minimal, el caută să pună caracteristicile fizice ale cuvintelor în folosul contextului lor unic, creat de ele însele cu ajutorul elementelor sonore arbitrare şi al virtualităţilor semantice născînde. Această judecată derivă din afirmaţia anterioară a lui Ransom după care poetul se foloseşte de trăsăturile fonetice ale cuvintelor pentru a le transforma în entităţi fizice ; i se reaminteşte astfel cititorului că ele *au fost* la început entităţi şi nu doar nişte jetoane, că posedă elemente senzoriale, susceptibile de a fi manipulate, asemănîn-du-se prin urmare cu elementele ce stau la baza celorlalte arte.[16]

Astfel de teorii privind senzorialitatea potenţială a învelişului limbii par a fi limitate ca aplicabilitate practică la poezie, şi mai ales la poezia convenţională. Deşi o voi folosi pe aceasta ca o ilustrare elocventă a felului în care creativitatea poetică poate transforma genericul în unic şi minimalul în maximal, socotesc descrierea mea drept o paradigmă a acţiunii creativităţii în orice poem — în sensul larg, aristotelian, de *poesis.* Stimulii senzoriali imediaţi la care să ne referim vor lipsi, desigur, dar există elemente generice — norme — ce pot fi încălcate şi convertite în configuraţii noi, nerepetabile, create *pour l'occasion,* iar acestea pot fi considerate drept noi centre de forţă, ce ne stîrnesc uimirea şi îmboldesc spiritul nostru cercetător. Poetul (în sensul de creator de „ficţiune") care nu are la îndemînă elementele prozodice pentru a le exploata, este nevoit să inventeze, adesea mai incitant pentru spiritul său, mijloace ad hoc de deviere şi reconstrucţie (o reconstrucţie în jurul unui centru nou). Obiectele care au ajuns la el ca vlăstare ale altor părinţi, pe deplin maturizate, dar domesticite şi supuse, membri ai unei mari familii, tradiţionale, trebuie să iasă din mîna poetului transformate în propriul său vlăstar, izolat în sine, dar viu.

Datorită centrului autonom al obiectului viu, suveran, experienţa poetului anterioară operei (deşi ea alimentează poemul) apare în operă ca o experienţă diferită.



Oricare element din spatele sau dinaintea operei — un incident sau un personaj biografic, o obsesie nevrotică, un impuls stingheritor, o sursă literară, o idee filosofică ori o poziţie social-politică — reprezintă o măsură improprie pentru forma lui modificată din cadrul operei, chiar acolo unde elementul în cauză este recognoscibil.[ir] In măsura în care cititorul citeşte aşa cum poemul însuşi îl îndeamnă să o facă, el nu va reduce această apariţie a elementului respectiv la realitatea ei prepoetică, ci îi va permite formei secunde, în contextul relaţiilor ei cu alte elemente, de asemenea transformate, să îşi exercite efectul asupra sa. Un asemenea tip de lectură este adesea mai dificil pentru cititorii informaţi, cărora propriile căutări le-au relevat sursele elementelor din sinea poemului. Dar dacă ei sînt atît critici cît şi erudiţi, vor surmonta o astfel de dificultate. Erudiţia le va spori forţa de pătrundere critică, făcînd-o mai responsabilă : cunoscînd unde se sfîrşeşte fiecare element prepoetic şi unde începe entitatea estetică, şi putînd preciza diferenţa dintre ele, vor descoperi un punct de plecare către centrul estetic al operei. Căci forţa misterioară a poemului de a funcţiona pentru noi ca poem îşi are probabil originea în zona comună a distincţiilor dintre sursele prepoetice şi apariţiile lor secunde,, care operează unele asupra altora, precum şi asupra noastră. (Din acest punct de vedere este foarte bine venită denumirea de „operă" dată poemului.)

Localizarea centrului estetic este unul din subiectele cele mai actuale ale dezbaterilor critice. Pe lîngă aceasta, acolo unde cunoaşterea surselor îi pune pe criticii eruditi în situaţia de a sesiza lipsa unor diferenţe notabile între elementul din spatele operei şi simpla lui transpunere în sinea operei (rămănînd ca un atom neabsorbit, independent de rest), este posibil — dacă excludem o defecţiune a percepţiei lor critice — ca ei să fi depistat o defecţiune estetică a operei, o zonă unde materialele iniţiale nu au fost transformate în componente organice ale prezenţei ei autonome. Firește, acesta este subiectul



altor dezbateri critice aprinse. Dacă par cumva că mă ocup mai mult de obiect şi experienţa noastră estetică decît de procesul de creaţie, de vină este faptul că aceste categorii de

probleme teoretice se pot foarte uşor suprapune unele altora, ele fiind reciproc dependente, mai ales cînd izvorăsc, toate, din dorinţa criticului de a afirma integritatea ireductibilă a obiectului său — poemul. Modul acesta de abordare a problemelor de critică practică se bazează pe ideea că procesul de creaţie transformă radical elementele care îi sînt date spre prelucrare, astfel încît produsul rezultant este absolut nou.

Conceptul de proces dinamic creator pleacă de la o premisă tot atît de veche precum critica occidentală, deşi serios contestată în vremea din urmă : aceea că obiectul a cărui creaţie este dirijată de poet tinde să devină o unitate, un întreg unificat şi complet. Tendinţa spre unitate — denumită de unii, peiorativ, „totalizare" — este sesizată de scriitorul-creator-de-forme în timpul chinurilor facerii, al luptei dintre a da şi a *lua,* şi îl face pe acesta să-l cunoască mai bine pe monstrul în devenire căruia trebuie să-i respecte cerinţele, chiar cu sacrificiul intenţiilor iniţiale ale autorului. Obiectul ce apare în faţa ochilor poetului, restrîngîndu-i libertatea nelimitată, necesară pentru a putea spune ceea ce vrea să spună, este un *telos în* devenire, pentru desăvîrşirea căruia poetul trebuie să accepte un compromis. Un atare *telos* îl obligă să recunoască natura implacabilă a obiectului, mai implacabilă decît aceea a intenţiilor sale originale, şi să le sacrifice pe ultimele.

Dacă însă respingem premisa mai sus amintită — respectiv condiţia fundamentală ca poemul să se constituie într-o unitate deplină — dacă o taxăm drept „formalistă", drept un artificiu banal ce nu ţine seama de dezordinea, de învălmăşeala vieţii reale, atunci nu mai există nici un temei pentru a socoti că procesul de creaţie se desfăşoară aşa cum am arătat mai înainte. Dacă negăm crezul umanist conform căruia arta nu este altceva decît impunerea măiestrită a unei forme umane asupra haosului din natură, atunci materia vieţii in



neorînduiala ei poate înlocui cuvîntul artistic, căci acesta nu mai poate deveni materie şi deci nu mai poate căpăta viaţă. Noţiunea de varietate stocastică ar înlocui în cadrul operei pe teleologicul *ar trebui,* considerat de noi, în acord cu tradiţia ce stipulează unitatea formală, ca fiind predominant în procesul de creaţie. în afara clauzei unităţii, poetul ar fi liber să compună orice vrea, neinhibat, recurgînd chiar şi la scrierea automată, dacă doreşte.

Dar opinia mea este alta : dacă el priveşte cu dispreţ lupta cu mediul său şi cu obiectul în devenire (nu toate bătăliile se cîştigă însă !), pierde totodată şi ocazia de a repurta victorii surprinzătoare. După cum am mai arătat, această tradiţie critică preţuieşte chiar şi mijloacele de ordin formal, superficiale sau arbitrare, specifice poeziei (exemple elocvente fiind metrul şi rima), fie şi numai pentru că ele îl obligă pe autor să se simtă frustrat şi prin aceasta obligat să descopere şi apoi să exploateze alte ocazii neaşteptate. Mijloacele formale amintite devin norme şi cu ajutorul lor toate variaţiile pot fi măsurate şi făcute să devină semnificative, ele ajutînd la crearea noilor spaţii pe care poetul a fost obligat să le descopere. In afara unor astfel de norme, variaţiile nu pot fi sesizate, iar natura tipică a unităţii nu poate fi transformată dintr-o regularitate de mecanism într-o maleabilitate organică. Poate că Yvor Winters merge prea departe sus-ţinînd, pe baza acestui principiu, că, dintre toate tipurile de versificaţie, distihul eroic este cel mai flexibil pentru că cea mai mică variaţie îşi afirmă cu stridentă prezenţa şi semnificaţia.[18] Principiul în sine este însă cît se poate de convingător. Desigur estetica în cauză trebuie să descopere şi elemente non-verbale ca părţi ale mediului literar, astfel încît ea să se poată extinde şi la genurile ficţionale care, spre deosebire de lirica formală, nu sînt dependente de controlul drastic al structurii verbului lor. O asemenea estetică trebuie să se pună de acord cu operele, de o mare varietate, ce îşi realizează totalitatea lor unică prin manipularea elementelor pro-Prii, oricare ar fi acestea, elemente constituind mediul



normativ, în acelaşi timp rezistent şi maleabil. Iar noi, de asemenea, va trebui în cele din urmă să ne punem de acord cu aceste opere.

Versiunea mea asupra actului creator se referă, în mod necesar, mai întîi la tipul de experienţă pe care poemul trebuie să o facă posibilă, apoi, în sens invers, la tipul de poem ce garantează

experienţa şi, încheind cercul, la tipul de proces creator necesar creării poemului. Mi-am început argumentarea cu distincţia calitativă dintre modalitatea estetică şi alte modalităţi experien-ţiale — deci dintre artă şi viaţă — într-un mod care m-a aruncat într-o capcană formalistă. Rezultă că obiectul trebuie să fie definit în consecinţă şi că actul creator trebuie să aibă un caracter normativ similar, circumscris de necesitatea unei unităţi ce impune o formă umană asupra unei lumi rezistente. Aceste noţiuni par să fi fost predominante în tradiţia esteticii occidentale de la Aris-totel pînă la perioada modernistă. Dacă pentru postmo-derni astfel de afirmaţii par învechite, azvîrlite la coş de potopul a trei sau patru decenii de viaţă şi moarte sîngeroasă, atunci cartea mea nu este decît post-scrip-tumul unui trecut defunct — dar încă viu pentru mulţi dintre noi, viu în arta care a însufleţit inegalabil formele imaginaţiei umane.

**4.**

A venit acum timpul să înlăturăm orice suspiciune în privinţa implicaţiilor antisociale pe care le-ar conţine, după opinia multora, credinţa în forţa creatoare de forme a artei. Mă voi referi deci la ultima din întrebările noastre preliminare, adică la relaţiile dintre poemele pe care le-am urmărit în naşterea şi receptarea lor, pe de o parte, şi societate, pe de alta. Cu alte cuvinte voi încerca să examinez celelalte funcţii, în afara celei estetice, specifice unei opere a cărei fiinţă a fost justificată în exclusivitate pe temeiuri estetice. După ce am



zăbovit atît de mult asupra caracterului închis al experienţei pe care trebuie să o genereze poemul, accentu-înd totodată dependenţa caracterului respectiv de redî-recţionarea spre interior a oricărei referinţe deschise spre lume, spre preocupările morale şi cognitive ale lumii, încercarea mea de a reabilita funcţia socială majoră a poeziei ar putea părea tardivă. Dar, aşa cum s-a afirmat adesea de către critici care împărtăşesc aceleaşi convingeri ca şi mine, îi revine poeziei (ce acţionează specific, în cadrul propriei sale sfere) rolul de a-şi pune semnificaţiile în serviciul societăţii într-un mod propriu doar ei, oricît de legate de lume ar fi celelalte discipline. Un poem îşi realizează menirea fiind unic şi el însuşi, aşadar contribuţia sa este de un tip cu totul aparte.

Dar, dacă funcţia primordială a poemului ca entitate poetică este aceea de a îşi izola semnificaţiile proprii de cele comune pentru a-l prinde pe cititor în capcana explorării poemului ca obiect, cum va putea acelaşi poem să participe la semnificaţiile aflate în afara graniţelor sale ? Cum poate el, cînd obiectele sale sînt în exclusivitate interne, să străpungă zidul spre a ieşi în exterior ? Şi totuşi cine ar putea susţine că literatura nu are efecte post-estetice asupra societăţii şi culturii acesteia, că nu participă la istorie ? (Evident, prin efecte post-estetice înţeleg influenţa ei asupra noastră cînd ne întoarcem de la poem în cotidian.). S-ar putea găsi oare vreun mod de a explica asemenea efecte prin forţa unică a literaturii ca literatură ? Bineînţeles, impactul pe care operele literare îl au asupra noastră se realizează în modalităţi variate, explicite sau implicite ; dar nu ne referim aici la ■ influenţa unor cărţi ca de pildă *Coliba unchiului Tom,* influenţă de ordin retoric sau propagandistic, ce nu are nimic a face cu auto-izolarea estetică.

Subliniez, prin urmare, că mă preocupă doar acele efecte post-estetice care sînt descendentele directe ale efectelor estetice cercetate pe larg mai înainte. Mă preocupă, cu alte cuvinte, modul în care o operă literară îşj Pune pecetea asupra noastră prin faptul că am trăit respectiva experienţă estetică, aşa cum am definit-o pe



aceasta, şi nu prin utilizarea operei ca instrument moral sau cognitiv ce conduce direct la obiectul său. Căci, în conformitate cu teoria noastră, efectul moral sau cognitiv nu este specific operei ca poem. Este mai adecvat să discutăm aici felul în care sîntem influenţaţi, fiecare în parte, — în viaţa pe care o ducem sau în viziunea noastră asupra realităţii — după ce am avut o anumită experienţă estetică, dar numai în măsura în care influenţa se realizează prin acea experienţă (dacă poemul satisface definiţia normativă a poemului propusă de noi),

în modul specific în care un poem autentic se cere receptat. în ce măsură, după ce ne-am întors în lumea noastră, sîntem modificaţi ca rezultat al experienţei estetice provocate de factorii de influenţare estetică ai poemului ? Dacă realitatea estetică, ai cărei martori am fost, are un efect educativ, atunci realitatea noastră post-estetică este transformată într-un fel sau altul. Dar pentru a descoperi asemenea efecte va trebui să străpungem peretele experienţei estetice, deşi acesta rămîne intact. Trebuie deci să revelăm o formă care modelează şi reînnoieşte lumea noastră, aşa cum îşi modelează propria materie într-o operă de artă. (în Capitolul 5 al acestei cărţi este studiată capacitatea de ctitor a omului-creator-de-forme). în ce măsură este receptarea estetică a poemului semnificativă pentru concepţia noastră post-estetică asupra lumii, cu alte cuvinte în ce măsură este modificată concepţia noastră pre-estetică ? Că experienţa estetică nu se mărgineşte să reveleze universul extra-estetic, asemenea altor tipuri de discurs formal, reise clar din modalităţile unice prin care, cum am văzut, contextul verbal se încarcă de conţinut. Am arătat mai înainte că discursul poetic, pentru a-şi stabili propriul sistem închis, subminează tipurile uzuale de discurs, forţîndu-şi limbajul să creeze o textură suficientă sieşi prin anularea referinţelor comune. Dacă poemul este menit să conţină semnificaţii ce iluminează o lume de *dincolo* de graniţele lui, acea Lume trebuie să fie diferită de cea la care! se referă discursul sistematic (sau propoziţional) non-poetic. Afirmaţiile făcute pînă aici se sprijină, în fond, pe ideea că obiectele



de referinţă în poezie diferă de acelea din non-poezie, aşa cum diferă şi cele două modalităţi de semnificaţie. Căci în afara şi înaintea discursului non-poetic există obiecte transcendente cărora acesta le datorează supunere, dar ele lipsesc în cazul sistemului imanent, generativ, al poemului. Astfel discursul sistematic, non-poetic, supus legilor referinţei şi coerenţei logice, trebuie să discute o lume generică — tipul de lume „discutabilă" —, în timp ce poezia, discutîndu-se pe sine, discută o lume atît de concretă şi de imediată încît aceasta, de obicei, pare a depăşi forţa mediatoare a discursului.

Abordarea teoretică de faţă pleacă de la supoziţia că celelalte discursuri sînt ineficace ; discursul non-poetie apare specios în sensul că obiectele la care se referă, considerate drept realitatea sa, ne pot induce grav în eroare în privinţa realităţii noastre experienţiale. în acest punct teoria noastră pare să indice necesitatea unor judecăţi ontologice semnificative, referitoare la realitatea noastră, la limba şi la iluziile noastre. Este firesc să fie aşa, dacă ea urmăreşte să-i atribuie poeziei rolul de a suplini ceea ce alte discursuri descoperă a fi inaccesibil pentru ele însele şi, prin urmare, nu poate fi făcut accesibil nici pentru noi. Altfel spus, este necesară o distincţie, s-ar putea spune de tip existenţialist, între imediateţea trăită a realităţii noastre calde, vii, şi abstracţiunile uscate pe care forţa generalizatoare a discursului obişnuit le impune acestei realităţi pentru a produce falsele abrevieri ale realităţii, abrevieri cu care trăim — cu excepţia momentelor cînd ne împărtăşim din autenticitatea artei. Datorită complicaţiilor interne ce se multiplică, alcătuind contextul poemului autentic, precum şi datorită libertăţii faţă de modul în care referenţialitatea şi logica operează în cadrul discursului prepoziţional, poemul se poate scutura de ochelarii stenopeici, limitativi, Pe care limba îi poartă în mod obişnuit pentru a satisface deprinderile noastre discursive. Dar, în tendinţa [s]? .către integralitate, poemul nu întoarce spatele realităţii. El submineaază doar modalităţile comune ale sem-



nificaţiei, căci acestea trimit către universaliile moarte care trebuie şi ele subminate dacă vrem să străpungem zidul ce ne desparte de palpitul existenţei. Poemul devine astfel un microcosm al profuziunii de particularizări pe care ni le oferă existenţa (ele reprezintă, de fapt, tot ce ne oferă ea), ignorate, însă, de limbajul comun, generic, chiar dacă acesta le absoarbe. în plus, poemul posedă şi capacitatea de a unifica viziunea noastră ex-perienţială, datorită experienţei unificate pe care forma lui ne-o impune. Perfecţiunea lui internă ne înzestrează cu un cadru perceptiv, cu ajutorul căruia vom putea cuprinde imaginea existenţială a lumii exterioare, atît

de rîvnită de viziunea noastră. Credinţa în funcţia cognitivă a literaturii şi, prin urmare, în funcţia ei morală şi în cea socială, este o constantă a capitolelor ce urmează. Dar încă de acum ea ne poartă dincolo de alternativa funcţiilor literare „intrinseci" şi „extrinseci", către o viziune profundă a rolului social al poeziei, viziune ce îl reabilitează pe activistul social fervent ascuns in fiecare dintre noi.

După teoretizările estetice ale ultimelor trei sferturi de secol, aparţinînd formalismelor de tot felul, unii poe-ticieni mai legaţi de viaţă au început, pe drept cuvînt, să_îşi_ piardă răbdarea faţă de doctrinele care susţin autonomia poemului ca univers de semnificaţii suficient sieşi — cu alte cuvinte să îşi piardă răbdarea faţă de doctrinele ce refuză să considere poemul drept o reflectare nemijlocită fie a realităţii externe înconjurătoare, fie a vieţii interioare a creatorului. împinşi de iritare, aceşti poeticieni susţin că acuzaţia, prea des întîlnită, de „ire-levanţă" se poate foarte bine întoarce împotriva teoriilor bazate pe izolarea estetică, din moment ce în lume se simte acum necesitatea ca discursurile să fie cît mai deschise, pentru a comunica unul cu altul. Să-i rugăm, totuşi, să îşi domolească supărarea. Să-i rugăm să îi lase mai degrabă poemului şansa de a funcţiona aşa cum numai el poate să o facă, pentru a-i descoperi, în final, existenţei noastre o relevanţă care ne este indispensabilă ; ne este indispensabilă căci ea ne arată şi ne spune



nişte lucruri unice, ne dezvăluie o lume care nu poate exista pentru noi decît dacă este creată de poem. Iar în absenţa acestuia am fi mai puţin umani (sînt tentat să spun „mai puţin decît umani"). Dealtfel raportul dintre ficţiune şi realitatea noastră interioară va trebui să fie examinat într-un capitol ulterior.

în spiritul acestui angajament, putem afirma încă de pe acum că poemul dezvăluie lumea interioară a reacţiilor umane, fluxul dinamic al subiectivităţii întipărit în structuri verbale, imagini, caractere şi acţiuni simbolice care alcătuiesc un obiect unic, neschimbător — un complex de interdependenţe ce cheamă şi ademeneşte imaginaţia noastră contemplativă. Am folosit pînă aici, liber (poate prea liber), termenul de „obiect" pentru a descrie poemul, de parcă dimensiunile sale ar putea fi izolabile şi măsurabile aşa cum lasă să se întrevadă un asemenea cuvînt[19]. A existat dintotdeauna tentaţia, căreia i-a căzut victimă în special Noua Critică, de a considera poemul, într-o manieră ştiinţifică, drept un obiect de analizat, — golindu-l de viaţă, după expresia lui Eliot, ca pe un „pacient narcotizat, pe masa de operaţie" ; se pierde însă astfel tocmai senzaţia de confruntare umană de la subiect la subiect în cadrul continuumului experienţei. Ocupîndu-ne, deci, de acest „obiect" paradoxal, trebuie în acelaşi timp să-i recunoaştem caracterul temporal şi dinamic, care-i dizolvă contururile. In capitolul ce urmează voi reveni asupra acestui paradox al „obiectului" ca proces experienţial şi formă fixă. Am încercat, în capitolul de faţă, să mă ocup de alt paradox, acela al experienţei estetice închise care ne deschide porţile lumii extra-estetice, experienţiale. Ca Şi paradoxul „obiectului", şi acesta necesită o tratare ulterioară mai amănunţită ; dar nu pot promite că eforturile mele vor rezolva pe vreunul din ele, căci atari paradoxuri nu pot fi rezolvate. Trebuie, deci, să închei acest capitol aşa cum l-am început pe primul, recunoscînd incapacitatea teoriei literare de a explicita în mod adecvat problemele pe care ni le pun experienţele estetice reale. Dacă justificarea teoriei ar fi să de-



pindă de această capacitate a sa, atunci ea nu şi-ar justifica existenţa şi ar merita să fie considerată (cum dealtfel mulţi o şi consideră) o disciplină fără rost. Dar înseşi imperfecţiunile ei ne atrag atenţia asupra diferitelor forţe simultane şi contradictorii (chiar dacă nu întru totul explicabile) care ne solicită în confruntarea noastră cu poemul şi acest fapt în sine poate constitui o justificare deplină. Dacă vrem să păstrăm teoria literară ca obiect de studiu, trebuie să o acceptăm astfel.

III

# CRITICUL CA PERS0ANA ŞI *PERSONA*

*1.*

înainte de a pune punct acestor consideraţii introductive, este necesar să ne oprim din nou asupra situaţiei criticului, pentru a cerceta mai amănunţit mijloacele la care recurge el în lupta împotriva incapacităţii sale teoretice de a face ce vrea cu „obiectul". Există modalităţi mult mai vaste şi mai complexe de a-l vedea la lucru şi de a-i judeca opera decît cele sugerate în capitolul precedent, dedicat atîtor subiecte. Mă voi reîntoarce, deci, la dificultăţile de care se loveşte criticul, concentrîn-du-mă asupra lui şi a lor în exclusivitate şi, sper, într-un mod nepărtinitor. Dacă teoreticianul este un umanist, el, ca şi criticul, se cuvine să îşi însoţească judecăţile de mărturisiri sincere şi pline de modestie.

La finele capitolului precedent mi-am exprimat regretul de a fi folosit prea liber termenul „obiect" pentru a denumi trăsătura dominantă (după opinia mea) a procesului de receptare estetică. Regretam o atare utilizare a termenului, deoarece experienţa receptării este un proces şi deoarece ea implică întîlnirea cu produsul verbal al unei conştiinţe ce constituie un alt proces. Trebuie spus că poemul, ca obiect, trăieşte doar în cadrul dimensiunilor acelor imaginaţii individuale pe care caută să le ţină sub control; din punct de vedere epistemologic însă, *ele* sînt creatoarele produsului pe care-l consideră apoi drept „obiect". Cu toate acestea şi eu m-am referit adesea la el dîndu-i acelaşi nume din nevoia teoretică de a sublinia faptul că experienţa estetică trebuie să aibă un caracter normativ — trebuie să se supună controlului Unui obiect — dacă urmează să fie repetată şi împărtă-



sită de alţii. Este timpul, însă, să afirmăm mai categoric decît pînă acum evidentul adevăr psihologic că orice experienţă, ca experienţă, rămîne un fenomen intern şi arbitrar, specific. In sensul acesta obiectul supus experienţei noastre (mai ales dacă funcţionează într-o succesiune temporală, ca de pildă poemul) este un fenomen fluid, pe care imaginaţia umană îl poate stabiliza, dar care — dacă este receptat integral — poate la rîndul său să destabilizeze imaginaţia. Căci nu am caracterizat mai înainte obiectul poetic, aşa cum trebuie să funcţioneze în cadrul experienţei estetice, tocmai prin dinamica relaţiilor sale interne, dinamică ce tulbură semnificaţiile şi referenţialităţile normale pentru a lăsa să curgă viaţa subiectivă ? Dar secvenţialitatea verbală care îi asigură curgerea este fixată odată pentru totdeauna. Drept emblemă a dublei calităţi a poemului ca obiect estetic, propuneam altădată urna, obiectul nemişcat ce închide în sine mişcarea nesfîrşită. * Este, deci, la fel de nepotrivit să se discute în termeni îngheţaţi despre un obiect fix, ca şi să se ia în considerare numai fluxul conştiinţei subiective, de parcă n-ar exista nici un fel de obiect.

Să rezumăm deci, înainte de a merge mai departe. In efortul zău zadarnic de a cuprinde în cadrul limbajului propriu obiectul al cărui limbaj l-a cuprins pe el însuşi, criticul trebuie să aibă mereu în vedere caracterul special şi paradoxal al obiectului ; ca secvenţialitate verbală, acesta este receptat în timp ; dar, fiind vorba de o secvenţialitate fixă, invariabilă, caracteristicile formale ale obiectului îl obligă pe critic să îi descopere interre-laţii spaţiale interne. Aceasta înseamnă a defini forma literară drept impunerea unor structuri spaţiale asupra unui fond temporal. Dar criticul nu se poate lăsa înşelat de structurile spaţiale impuse de el : obiectul şi structurile *acestuia* sînt în mişcare, ca dealtfel şi structurile conştiinţei criticului, iar cele două categorii se influenţează reciproc. Conştiinţa esenţialmente unică străLucind în obiect este fluidă, iar unicitatea ei esenţială se opune reacţiilor spaţiale îngheţate. Prin urmare, criticul trebuie să procedeze cu multă delicateţe la descrie-



rea obiectului în termeni formali şi spaţiali (drept exemplu putem cita însăşi folosirea cuvîntului „obiect") ; el trebuie să recunoască faptul că aceşti termeni sînt *propriile lui* metafore neputincioase, care dacă sînt luate în serios, vor denatura, îngheţînd, obiectul (întruchipare temporală a conştiinţei temporale), aşa cum fac şi „consumatorii" mai puţini

sensibili ai poemului. Chiar în condiţii ideale, criticul ştie prea bine că a redus poemul la nişte structuri fixe, iar acestea reprezintă reducerile minimalizatoare ce caracterizează prejudecăţile sale asupra propriei conştiinţe.
Iată-l deci confruntat cu nişte experienţe subiective inefabile şi cu reducţia sau aplatizarea lor la nivelul prejudecăţilor sale. Dar nu s-ar putea imagina un control normativ care să le dirijeze pe primele şi să le complice pe celelalte ? Criticul responsabil este întotdeauna tentat să aşeze obiectul pe un piedestal; de acolo, suveran, obiectul îl atrage spre el, rezistînd criticului, care caută, la rîndu-i, să-l atragă înăuntrul contururilor propriei personalităţi aşa cum le-a delimitat el însuşi. Criticul încearcă să facă distincţia dintre ceea ce se petrece în realitate în timpul confruntărilor sale, chinuitoare şi ratate, cu poemul, şi, pe de altă parte, postulatul teoretic (empiric fiind intangibil) — „obiectul" său, ficţiunea sa ; în conformitate cu acest postulat el luptă împotriva propriilor sale tendinţe experienţiale şi împotriva reductibilităţii lor. Criticul responsabil (adică acela care este incomodat de caracterul nemijlocit al propriei subiectivităţi, privită de el, ca urmare, cu suspiciune) va resimţi întotdeauna tensiunea dintre experienţa sa imperfectă şi normele proiectate de el însuşi.
Am în vedere, prin urmare, tensiunea dintre experienţa reală a criticului şi obiectul normativ postulat de el, obiect cu o integritate ficţională (şi fictivă ?) ce presupune o experienţă mai „estetică" decît cea trăită de critic. Datorită tensiunii amintite, el poate defini obiectul, fiind conştient de diferenţa dintre obiect şi procesul fluid al receptării nemijlocite a acestuia. Cititorul-critic sofis-



ticat este prins între două experienţe : pe de o parte, mişcările, starturile false, întreruperile nefericite şi intruziunile sau revendicările personale care-l induc în eroare ; pe de alta, complexul total, organizat, cu dimensiuni multiple, care — odată creat şi descoperit — îl cheamă, promiţîndu-i să-l elibereze.[2] Cu alte cuvinte criticul este conştient de existenţa elementului diacronic în procesul receptării poemului, încercînd totodată să-l impună pe cel sincronic. Aceeaşi dublă conştiinţă îi atribuie poemului caracteristici (atît diacronice cît şi sincronice) care constituie cauza experienţei estetice. în întîl-nirea dintre critic şi obiect, acesta din urmă îşi va pierde, probabil, contururile, fiind asimilat de personalitatea receptoare şi de fluxul experienţei, deşi conştiinţa criticului încearcă să menţină obiectul pe piedestalul său (adică să-l menţină independent şi rezistent faţă de termenii străini). Aşadar experienţa criticului fie nu este completă, fie se auto-limitează la o recepţie controlată a obiectului „totalizat" (cum îl califică unii sceptici). Mai probabil ea devine un amalgam tensionat şi încă incert al realităţii psihologice şi al posibilităţii improbabile dar neabandonate. Bineînţeles, criticul încearcă să reducă prăpastia dintre cele două modalităţi, deşi este conştient că posibilităţile sale sînt limitate.
Nu putem spera, deci, decît să avem o experienţă subiectivă a receptării obiectului, experienţă care nu este *niciodată* atît de completă cît am dori-o noi şi cît am vrea să o facem să fie ; de aceea încercăm să ne răscum-părăm această neputinţă, atribuindu-i obiectului potenţialităţi calitativ superioare celor descoperite de noi. Experienţa receptării obiectului (dacă putem numi astfel fluxul acţiunilor şi contra-acţiunilor noastre) este, în orice caz, în raport de continuitate cu toate celelalte experienţe ale noastre. Pe de altă parte, simţim nevoia de a postula că obiectul — ca obiect *estetic,* din punctul de vedere al naturii sale generice — este potenţial discontinuu, este cauza potenţială a unei experienţe aflate în raport de discontinuitate cu celelalte experienţe. In acest caz el ne apare diferit, din punct de vedere caii-



tativ, faţă de alte obiecte verbale, chiar dacă, în urma experienţei mai puţin satisfăcătoare a receptării sale, a rezultat doar o diferenţă de ordin cantitativ. Este posibil ca noi să nu cunoaştem niciodată cu adevărat o atare experienţă discontinuă, deşi necesitatea de a cunoaşte (şi de a postula un obiect care o autorizează) este certificată de experienţa noastră reală, aceasta fiind *singura* pe care o avem dealtfel. Se evidenţiază acum din nou tensiunea dintre

teoria obiectului estetic ideal, cu capacitatea sa de discontinuitate, şi continuitatea experienţelor noastre reale, incomplete, ce se opun modalităţii unice (sau discontinue) de discurs.

Dar noi nu căutăm să depăşim doar imperfecţiunile experienţei noastre ce se derulează în timp, ci şi pe acelea ale poemului însuşi. încercînd să reparăm inadvertenţele conţinute în actul receptării printr-o atitudine critică „obiectivă", vom avea probabil tendinţa paralelă de a ameliora obiectul real, din moment ce încercăm să îl punem sub controlul experienţei pe care am dori să *o* avem. Odată ce am creat o ipoteză verificatoare convenabilă, căreia îi supunem forma poemului, îi atribuim acesteia, în mod implicit, o structură generală, iar detaliile contrarii ei întîlnite ici şi colo, le nesocotim. Ne dăm silinţa să completăm o anume configuraţie, eludînd sau închizînd orice hiatus. Cum este improbabil să existe vreo operă perfectă sau vreo formă perfect închisă, odată ce postulăm că obiectul nostru este obiect estetic, închidem implicit ceea ce este parţial deschis. A socoti opera drept un teren potrivit pentru potenţiala noastră experienţă estetică înseamnă a o crea ca pe un întreg ficţional, dar numai creînd *pentru* ea un eu ficţional, cu integritatea unui obiect sacru ; iar acest produs trebuie considerat drept ficţiunea *noastră.* Criticul care se cunoaşte Pe sine va încerca, în consecinţă, să descopere şi să definească în ce măsură elementele componente ale poemului, aşa cum pot fi percepute de el, cooperează cu percepţiile sale, stimulîndu-l să umple spaţiile libere, în drumul său spre ipoteza eului ficţional creat de el pentru opera literară. El trebuie să încerce să afle cînd anume



completarea spaţiilor urmează indicaţiile conţinute în poem şi cînd este doar un act arbitrar, ce vine în întîm-pinarea devotamentului său faţă de mitul totalităţii, devotament însoţit de nevoia de a respinge realitatea insuficienţei (obiectului sau experienţei sale). Criticul trebuie să încerce să afle cele de mai sus, dar, teoretic, bineînţeles că nu poate. în practică, totuşi, el află cîte ceva despre ceea ce ar *putea* şti, printr-o deschidere către alţi cititori-critici. Dar criticul nostru simte nevoia de a construi o ipoteză pentru un poem aflat poate mai aproape de perfecţiune decît cel din faţa ochilor lui, ipoteză nu întru totul diferită de aceea a unei experienţe mai complete în izolarea ei decît cele avute anterior. Nu vreau să spun însă că el perfecţionează poemul, scriind unul mai bun (ce presupunere arogantă !). Dimpotrivă, îl priveşte pe cel deja scris cu un sentiment de idolatrie, descoperind structuri ale părţilor lui componente care se satisfac reciproc în mai mare măsură decît poemul însuşi o presupune. Poate că mă voi repeta, folosind doar alte cuvinte, dacă, transferînd în domeniul literaturii metodele şi prezumţiile lui E. H. Gombrich referitoare la artele vizuale, voi vorbi despre „participarea privitorului" la interpretarea cu ajutorul schemelor pre-însuşite, a stimulilor verbali conţinuţi în poem.[3] îl vedem astfel pe „privitor" construind, pe baza „sugestiilor" pregnante ale poemului, configuraţii formale ce devin „obiectul" său (activitatea aceasta este un rezultat al consuetudinilor sale de lectură şi de viaţă, altfel spus, de percepere verbală şi recunoaştere a genului, fie el gen artistic, ori cotidian). în maniera Gestalt-percepţiei, „privitorul" completează structurile ce se aflau acolo tocmai pentru a fi completate în acest fel, ele dînd sens cuvintelor şi căpătînd sens prin cuvinte. Poemul se foloseşte de semne generice pentru a putea oferi sugestii a căror „lecturare" îl transformă în obiect, deşi pe de altă parte, el violează normele, pentru a-l convinge pe cititor să construiască forme din afara stereotipurilor experienţei sale, forme pe care le recunoaşte ca atare, cu toate că nu le-a mai văzut niciodată. Poemul



trebuie să îl facă pe cititor să sesizeze elementele pe care nu le-a mai cunoscut pînă acum, fără să le reducă la dimensiunile generice a ceea ce a cunoscut înainte. Deşi în felul acesta „privitorului" i se cere, prin reacţia lui, să dovedească o capacitate de lecturare care să-i permită „iluzia" că are de-a face cu un „obiect" al său, el poate uşor recunoaşte acel *ar trebui* al poemului, fenomenologic prezent aşa încît poate fi sesizat şi avînd, prin urmare, un efect

normativ asupra a ceea ce este perceput ca fenomen. Astfel, adepţii fenomenologiei ar putea susţine că, avînd în vedere experienţele noastre deschise şi nu tocmai complete, perspectivele sofisticate atribuite de noi poemului ne pot face să „intenţionăm" o experienţă completă, ceea ce ne creează posibilitatea de a „descoperi" şi a oferi spre analiză un „obiect intenţional", care poate fi „totalizat". Cred că această teză justifică pe deplin tendinţa noastră de a afirma că obiectul este ideal sau complet, întru totul interpretabil ori chiar „infailibil" [4], dacă vrem să evaluăm stimulii experienţei respective şi prin aceasta să ameliorăm calitatea ei potenţială.
în pofida nevoii mai sus menţionate, toate instinctele noastre sceptice (şi egocentrice) ne somează să îi reamintim criticului (ori criticului din sinea noastră) de tendinţa sa către solipsism, să îi reamintim de capcana pe care i-o întinde procesul experienţal. El reifică stimulii experienţei în cauză şi apoi — printr-o analiză specifică a proprietăţilor ei — idolatrizează estetic ceea ce a reificat, „obiectul", dar cu riscul auto-amăgirii. In cele din urmă, plăsmuirea sa devine un idol care serveşte necesităţilor sale.
în romanul lui W. Faulkner *Lumină în august* există o întorsătură dramatică de situaţie, şi anume momentul în care reverendul Hightower, pînă acum torturîndu-se steril pe sine însuşi şi prins în mrejele neputinţei şi ale recluziunii, o ajută pe Lena Grove să nască, el începînd din acea clipă să creadă cu tărie în fecunditate şi în acţiune. Transformarea sa radicală este evidenţiată de faptul că Hightower renunţă să îl mai citească pe Tennyson,

ca pînă acum, înlocuindu-l cu *Henric al IV-lea* al lui Shakespeare, dramă pe care o consideră o adevărată „hrană pentru un bărbat", prin urmare hrană pentru *el însuşi.* Compararea literaturii cu „hrana" sugerează destul de clar ideea că fiecare cititor se foloseşte de opera literară, o adaptează necesităţilor sale anterioare şi apoi o absoarbe în sine însuşi, obligînd-o să servească propriilor lui funcţiuni organice. Noi ne selectăm literatura şi, selectînd-o, o facem să devină a noastră, căci altfel, dacă am descoperi-o pur şi simplu, am fi nevoiţi să re-acţionăm pe terenu *ei propriu,* adică să ne transformăm pe măsură ce o receptăm. Opera se află în faţa noastră ca să ne facă loc înăuntrul ei şi este forţată să cedeze pînă la urmă, căci noi refuzăm să ne ajustăm cît ar fi necesar ca să îi facem ei loc în sinea noastră.
Dar, se poate obiecta, Hightower nu este critic ; el e doar unul care, în modul cel mai obişnuit, face uz (ori mai degrabă abuz) de literatură. Ne-ar plăcea să credem că un critic ar proceda mai bine, căci sarcina sa este tocmai aceea de a revela opera literară în termenii ei proprii şi nu de a o reface pentru ca ea să corespundă termenilor lui. Şi totuşi există un duh sceptic, sîcîitor, care-l trage mereu de mînecă pe orice critic onest, chiar după ce acesta a făcut tot ce i-a stat în putinţă. Criticul e nevoit să se întrebe cu francheţe, ca exponent al tuturor colegilor lui : sînt oare operele literare pe care le citim dascălii noştri, modelatorii viziunilor şi personalităţilor noastre, ori sînt doar nişte reflectări ale propriilor noastre necesităţi ? Ne iau într-adevăr în stăpînirea lor, modelîndu-ne, creînd pentru noi şi în noi formele ce devin formele imaginaţiei noastre, ori le luăm *noi* pe ele în stăpînire, forţîndu-le să devină ceea ce le cere personalitatea noastră, punîndu-le cu brutalitate în serviciul nostru ? Şi, dacă cea de-a doua ipoteză este adevărată, nu cumva (cum e mai rău) transferăm, prin lectură, aceste surse de aprovizionare a necesităţilor noastre în sînul operei literare, susţinînd că s-au aflat **acolo** tot timpul ca să le putem **noi** descoperi ? Sîntem

oare osîndiţi să proiectăm necontenit în afară propriile noastre forme imaginative, populînd toate operele cu acelaşi set de monştri creaţi de imaginaţia noastră şi re-ducînd astfel toate operele la una singură, deşi căutăm să ne convingem că de fapt noi reacţionăm la o varietate de caracteristici exterioare a căror uniformitate de structură pare să confirme ipotezele noastre ? Şi prin această circularitate hermeneutică nu se reduc toate pretenţiile de obiectivitate ale criticului la o şaradă pe care o imaginează chiar el pentru a se amăgi -— în primul rînd — pe sine însuşi ?
**2.**

Plecînd de la problematica de mai sus vom cerceta acum individualitatea criticului, considerîndu-l ca persoană şi ca *persona.* în zilele noastre, cînd conştiinţa interioară este privită, în conformitate cu moda academică, drept principala caracteristică a literaturii analizate de critic, acesta, firește, îşi dramatizează şi propria lui condiţie, descoperindu-se pe sine în opera sa, atît ca *persona,* cît şi ca persoană, — ba chiar descoperind o voce care poate vorbi în numele lui cu, sau în competiţie cu vocea autorului studiat. Poate că aceasta este doar o reacţie ascunsă faţă de tradiţia moştenită de la Noua Critică, cu pretenţiile ei de obiectivitate absolută. Şi poate că tocmai atari pretenţii (în măsura în care ele izvorăsc din concepţia conform căreia critica este o „ştiinţă" impersonală) se află la originea tendinţei către cultul personalităţii criticului în scopul salvgardării criticii ca artă. Faptul că limitele epistemologice ale criticului sînt admise acum cu o francheţe tot mai mare — ceea ce îl face să fie conştient de circularitatea hermeneutică sus-amintită — poate explica delicateţea şi iscusinţa cu care criticul încercuieşte şi „invadează" obiectul. Mai mult, el se vede pe sine procedînd astfel Şi ştie că actul său critic, în măsura în care este plin de delicateţe şi iscusinţă, va trebui să includă şi procesul



de încercuire şi invadare, nu numai obiectul insuşi. Critica poate realiza această performanţă, dar criticul nu mai ştie să facă distincţia dintre obiect şi eul care l-a determinat, invadîndu-l totodată.

Oare poate criticul să mai salveze ceva din obiect, odată ce este confruntat cu consecinţele logice ale faptului de a fi recunoscut cu francheţe rolul eului în constituirea obiectului dorit de acesta ? întrebarea, evidentă dar spinoasă, este tot atît de veche precum critica. Dacă fiecare critic îi datorează loialitate în primul rînd obiectului care îi justifică propria sa existenţă, el trebuie să se oblitereze pe sine pentru a explicita şi glorifica obiectul. Astfel obiectul pare a fi cel care îl defineşte pe critic şi nu invers ; *el* justifică rolul criticului, nu criticul îi prescrie natura. Dar în măsura în care criticul este obligat să pună sub semnul îndoielii însăşi posibilitatea de a descoperi şi a delimita calităţile reale ale obiectului în cauză, el va trebui să îşi menţină, conştient, poziţia sa în centrul operaţiunilor, pentru a rămîne imparţial şi a evita pericolul auto-amăgirii. Căci el se află prins în capcana propriei sale versiuni asupra operei şi nu poate fi sigur dacă există într-adevăr o operă cognoscibilă în afara sa care să-i verifice propria versiune, ori există numai alte versiuni, datorate altor personalităţi (şi răs-punzînd acestora). Am numit, cu altă ocazie, problema discutată aici „conflictul dintre jocul şi locul criticii" ; obligaţia criticului de a-şi cunoaşte, umil, locul lui, în slujba operei, este serios subminată şi pusă sub semnul îndoielii de necesitatea jocului său liber, plin de se-meţie, joc care îl umple de prestanţă în proprii săi ochi şi în ochii noştri.

Cum ne poate convinge, apoi, criticul, că el tratează o operă şi nu o reflectare a propriei sale personalităţi ? După cum putem ghici din mărturisirile sale hermeneu-tice, criticului îi va trebui o mare dexteritate pentru a se strecura printre cele două tipuri de fenomene : pe de o parte, aspectele personale, particulare sau excentrice şi, pe de alta, acele reacţii care, în pofida imixtiunii sale personale, par a fi, în general (cît de general ?), provocate



de un obiect, născut din experienţele variate ale propriei sale receptări, în capcana cărora sîntem prinşi fiecare dintre noi. Ii va trebui o mare dexteritate, pentru că este o dovadă de inconsecvenţă logică, ba chiar epistemologică, să încerci să identifici obiectul pe care îl re-ceptezi, din masa experienţelor aleatorii de receptare a aceluiaşi obiect (receptare, de fapt, a stimulilor reconstituiţi de noi într-un aparent obiect).

Elementele personale care (măcar atît !) condiţionează într-o măsură semnificativă atît obiectul ales de critic spre a fi supus aprecierii sale, cît şi modalităţile acestei aprecieri, nu reprezintă aspecte regretabile — aş cum am fost învăţaţi să le socotim în perioada ce a urmat Noii Critici — deoarece ele ne permit să practicăm critica literară ca artă, altfel spus ca disciplină umanistă. Dar din moment ce o considerăm totodată drept o „disciplină", sîntem

obligaţi să protejăm fiecare element cu caracter general normativ, ce poate fi salvat în urma demersului critic. Acesta este destinul nostru epistemologic : să cunoaştem versiunile obiectelor şi mai puţin obiectele în sine ; iar eurile noastre protejează, fireşte, versiunile acceptate de ele însele. Prin urmare critica trebuie să-şi dorească două tipuri de imixtiuni, ambele fiindu-i necesare : una săvîrşită de persoana şi alta de *persona* criticului. Dacă vom reuşi să-l dezgropăm pe acesta din străfundurile actului critic, relevîndu-l ca pe o prezenţă conştientă de sine, vom fi capabili să îl studiem mai profund şi poate (doar „poate") să îl disociem pe el (şi „versiunea" lui) de opera ce îi reclamă atenţia, îl căutăm astfel pe individ în spatele criticului sentenţios care îşi susţine sistemul şi loialitatea faţă de acesta ; căci individul din fundal poate şi să şovăie, uneori chiar din perfidie. Iar în urma acestei dezvăluiri este posibil să ne dăm mai bine seama ce solicită de la noi o operă literară şi să dobîndim o dispoziţie nefavorabilă fată de sistemele universale şi faţă de ceea ce *ele* solicită de la noi ori ne obligă să abandonăm. Revelaţiile doar pe jumătate voite a căror autoare este *persona* critică, pot,



prin deschiderea oferită reacţiilor noastre, să transforme necesitatea hermeneutică într-o virtute.

Să încerc să recapitulez disocierile pe care le-am făcut între operă (sau, mai degrabă, tentativa criticului de a discuta normativ despre versiunea sa asupra operei), *persona* criticului şi persoana lui. Opera literară, cu semnalele ei, este prezumtiv fenomenul care îl stimulează pe critic şi despre care discursul acestuia afirmă că tratează : ea este totodată obiectul şi obiectivul discursului critic, materialul său şi cauza sa finală. Dar imparţialitatea lui hermeneutică îl obligă pe critic să admită că nu are acces la operele propriu-zise, ci doar la propriile sale versiuni asupra lor. Iar autorul imixtiunilor şi al distorsiunilor este eul criticului ■— persoana şi *persona* sa.

Prin *persona* criticului înţeleg personalitatea publică pe care şi-o asumă acesta, dovedind o considerabilă fermitate (ori „consecvenţă", ca să-l flatăm puţin), pe măsură ce trece de la un demers critic la altul sau la o formulare generică a principiilor critice proprii, a teoriei sale privind natura literaturii. Acesta este sistemul său — fie el implicit sau explicit —, acestea sînt prezumţiile şi criteriile estetice primare cu care se prezintă în faţa fiecărei opere, precondiţionînd-o. Criticul se va fi te-mînd, desigur, să nu reducă toate operele la *acest* sistem, cu o severitate ce transformă consecvenţa ori fermitatea în uniformitate. S-ar ajunge atunci ca toate operele literare să pară a fi la fel (aşa cum par a fi natura şi Homer pentru Pope în *Eseu despre critică.* Deşi în confruntarea cu o operă superioară criticul este pus în situaţia de a-şi deschide întrucîtva propriul sistem, *persona* critică are tendinţa de a rezista, în numele integrităţii şi fidelităţii sistemice. (La urma urmei, dacă sistemul în cauză reprezintă *adevărata* soluţionare teoretică a problemei poeticii, el ar trebui să poată explicita orice fenomen care se iveşte). Astfel se naşte criticul partizan (şi care dintre noi poate jura că nu a căzut niciodată într-o asemenea culpă, măcar ocazional ?) şi el trebuie să fie constant în loialitatea faţă de principiile sale estetice, oricare ar fi ele. Căci el îşi dă seama că posibili-



tatea alternativă — a nu ţine cont de principii — este eclectică (încercînd să pună de acord teze aflate în conflict), şi răspunde ad hoc situaţiilor aleatorii. O asemenea variantă este nedorită şi improbabilă (dat fiind eul nostru critic), exceptînd cazul că vreunul din critici optează pentru un empirism naiv, pentru o deschidere a experienţei care interzice activitatea cenzorială (controlul percepţiilor criticului) desfăşurată de *persona.* Prin urmare loialitatea mai sus amintită, sesizată de cititor atît din tonul cît şi din afirmaţiile criticului, este definitorie pentru *persona* acestuia — personalitatea sa publică în calitate de critic, vocea (dominantă) oficială şi autorizată, reprezentativă pentru sistemul său, părînd a ne vorbi (ori, mai degrabă, a ne prelucra) într-un stil profesoral. De fapt ea se manifestă nu atît ca ego-ul criticului, cît ca super-ego-ul său teoretic.

In general considerăm actul critic individual drept consecinţa contactului dintre opera literară (despre care putem vorbi prin extrapolaţie, chiar dacă nu o putem atinge ca entitate neutră, emiţătoare de semnale independente) şi sistemul criticului, reprezentat de *persana.* Rezultatele acestui act constau, deobicei, în ceea ce sistemul permite să fie sesizat, în operă, ori mai degrabă, *drept* operă. în criticul sensibil există însă o nelinişte care îl îndeamnă să îi permită sistemului său să fie re-modelat de opera superioară ; criticul ar putea realiza astfel, în numele obiectivităţii, o întîlnire empirică deschisă, spărgînd cercul amintit mai sus. Dar *persona* cenzorială poate face ca, în final, lupta lui să se dovedească zadarnică ; iar dincolo de încleştarea dintre operă şi *persona* critică, acelaşi critic sensibil ne poate lăsa să întrevedem ceea ce am numit „persoana" sa, care se căzneşte să strunească fiara de două ori îndărătnică alcătuită din operă şi sistem. Dacă socotim *persona* drept super-ego-ul criticului, atunci persoana este id-ul său. Cînd persoana izbuteşte să atenueze *persona* mai mult decît de obicei, sistemul acesteia din urmă se deschide (Şi ne deschide şi pe noi, în calitate de cititori ai săi) spre exterior, astfel încît poate cuprinde în sine elemente



străine, subminante, care, pe măsură ce sînt incluse, lărgesc capacitatea sistemului (ca şi pe a noastră). Posibilitatea unei deschideri libere se poate dovedi în cele din urmă o iluzie, dar tocmai această iluzie impulsionează şi susţine efortul considerabil pe care îl depunem cu prilejul dezbaterilor critice dintre noi şi colegii noştri, dezbateri ce, uneori, conving sau chiar răstoarnă opinii. Nu este imposibil, desigur, ca persoana, aflată în raporturi de antagonism cu *persona* — contraponderea ei critică —, să fie în realitate doar o *persona* ascunsă, anti-sistemică. într-un atare caz ea nu ar mai fi persoana propriu-zisă, apropiată de eul criticului şi expresie a conştiinţei lui interioare, ci pur şi simplu o altă personalitate publică mai subtilă, mai vicleană, pe care criticul şi-a creat-o fiind conştient de limitele rolului său public. în loc să mai reprezinte o sinteză a super-ego-uiui ei teoretic şi a id-ului ce încearcă să-l domine, criticul apare acum ca organizator al unei strategii a dialogului, al unei drame publice, cu două personaje, *persona* din prim plan şi persoana tenace din fundal. Nu am nimic împotriva unei asemenea formulări alternative, în măsura în care ea nu camuflează dubla natură a criticului. Pentru că indiferent ce expresie preferăm, criticul, în totalitatea sa, va fi văzut de cititorul cu spirit de observaţie tot ca o combinaţie între persoană şi *persona* sau între două *personae* antitetice. Iar performanţa critică ne apare ca o dramă între aceşti protagonişti, în vreme ce opera, cînd luminată cînd umbrită, oricum luată cu asalt, se ascunde în culise.

3. ″\

Şi totuşi trebuie să perseverăm în efortul de a descoperi, după această hecatombă epistemologică şi fenomenologică, ce a mai rămas din operă pentru noi ceilalţi. Trebuie recuperat suficient de mult pentru ca, în final, opera să fie şi altceva decît un episod psihologic individual, un „happening" în autobiografia criticului, redat



sub forma prozei confesive. Poate este adevărat că, la urma urmei, genul de critică rapsodică şi confesivă, ce ni se oferă azi adesea ca un recital de subiectivitate, nu diferă fundamental de vechea critică impresionistă denumită de Anatole France „aventura spiritului printre capodopere" (dar o minimă francheţe filozofică nu ne-ar cere oare să spunem „printre stimulii senzoriali calificaţi în mod onorific drept capodopere" ?). Pe cînd promulgau normele Noii Critici, Rene Wellek şi alţii ne-au reamintit deseori, şi întotdeauna pe un ton dispreţuitor, de această caracterizare a impresionismului anterior Noii Critici. Poate că o anume justeţe poetică a făcut ca succesorii Noii Critici să fie aşa-numiţii critici ai conştiinţei, cu versiunea lor nouă — şi mai bine fundamentată filosofic — a acelei subiectivităţi. Dar indiferent dacă apreciem, ca adepţii Noii Critici, că în critica literară actuală predomină sistemul extern ce reduce opera la dimensiunile sale, sau, ca adepţii criticii conştiinţei, că predominantă este sensibilitatea particulară, ce se lasă absorbită în fiecare operă, trebuie să recunoaştem cît de necesar este să avem măcar nişte rămăşiţe pe care să le putem numi „operă", deşi ştim prea

bine cu cîtă greutate reuşim să o identificăm ca atare.
Realitatea este, după cum am sugerat mai înainte, eă pînă şi în cazul celui mai sistematic critic (dacă este totodată sensibil) se poate observa lupta sa cu eul ce se confruntă cu poemul în cauză ; pe de altă parte, însă, chiar şi cel mai subiectiv (dacă are destul simţ de răspundere) dovedeşte o loialitate faţă de universalii, care precondiţionează (mediind în acelaşi timp) întîlnirea sa cu opera. Aceasta este explicaţia faptului că îi descoperim pe marii critici ai trecutului — inevitabil, deşi în moduri diferite — în conflict cu ei înşişi în unele mo-mente-cheie din opera lor. Descrierea anterioară a conflictului dintre *persana* şi persoană[5] a avut menirea de a ne ajuta să înţelegem consecinţele uneori neaşteptate ale dramei ce se desfăşoară sub forma dialogului criticului cu el însuşi. Incercînd să pună de acord obligaţiile sale teoretice cu obligaţiile faţă de opera în speţă, nouă

şi absolut unică, şi încercînd totodată să se menţină în centrul experienţei sale ce trebuie să rămînă umană şi umanistă, criticul pare nu numai că vrea să cocheteze cu inconsecvenţa ci că este chiar căsătorit cu ea, deşi luptă împotriva soartei sale, aşa cum fac de altfel majoritatea bărbaţilor. De aceea, după opinia mea, istoria criticii literare occidentale îşi are originea în ceea ce aş numi „inconsecvenţa consecventă" a teoriei literare, ca să parafrazez o expresie a lui Aristotel. în consecinţă, un studiu fie el şi superficial, al operei unor „mari critici" reprezentativi ne va revela o vastă complexitate de moduri (sau modalităţi) majore şi minore. îmi voi îngădui, deci, să abordez, în mod preliminar, dualităţile criticilor pe care îi voi analiza mai în profunzime în capitolele următoare.
Chiar şi la austerul Platon se poate sesiza o admiraţie amestecată cu resentimente şi totodată cu teamă, faţă de forţa viziunii poetice şi capacitatea sa de a impresiona profund auditoriul; uneori această admiraţie se insinuează printre denegaţiile şi prohibiţiile sale puritane. Este ca şi cum poetul din Platon, reacţionînd ca scriitor la scrierile altora, îl obligă din cînd în cînd pe filosoful ascetic să atenueze rigoarea sistemului său moral şi metafizic, confruntat cu cerinţe omeneşti mai calde şi mai puţin rigide. Putem astfel socoti sentinţa platonică de afurisenie a artelor drept o revelare a chipului ascuns al temerilor lui, care implicit dovedesc forţa enormă a operelor excomunicate. Acesta este dealtfel sensul scenei de sorginte platonică în care Sf. Augustin îşi reaminteşte, plin de tristeţe, cum „a plîns pentru moartea Didonei", scenă ce reprezintă, pe de o parte un omagiu adus poetului, iar pe de alta o auto-condamnare. Tar respingerea de către Platon a poeziei conţine în sine ideea, oricît ar părea ea de vagă, că neliniştea pricinuită de posibilele efecte ale poeziei trebuie să fie însoţită de un omagiu implicit adus forţei acesteia.
Neoplatonismul renascentist al lui Sir Philip Sidney pare să trădeze o dualitate şi mai pronunţată. Conform

convingerilor sale filosofice dominante, el consideră poemul drept o reflectare a universaliilor metafizice şi morale, reflectare ce serveşte acelei „imagini primordiale" — suverana oricărei opere poetice. Dar Sidney este de asemenea poet, şi încă unul remarcabil, foarte ataşat de conceptul forţei de creaţie poetică. Acest ataşament explică de ce pentru el imaginaţia poetică este forţa supremă, creatoare şi stăpînă absolută a propriului ei domeniu, liberă de orice servitute. Dar fidelitatea aceasta este şovăielnică, astfel încît creaţiile individuale ale imaginaţiei lui Sidney, departe de a fi arbitrare, sfîrşesc (într-o manieră tipic renascentist-neoplatonică) prin a-şi găsi locul potrivit în paradisul universaliilor platonice. Datorită influenţei pe care o are asupra sa tradiţia conservatoare italiană, tendinţa liberală nativă a lui Sidney de a glorifica forţa poetică independentă este direcţionată spre canalele lipsite de primejdii ale imitaţiei, această modalitate fiind consacrată metafizic.
Chiar şi un critic atît de doctrinar ca Alexander Pope trădează o şovăială ce i-a caracterizat pe cei mai buni dintre neoclasici. Într-un paragraf el poate să pună cel mai dogmatic semn al egalităţii între reguli, scriitorii antici şi natură, — ca obiecte potrivite (şi identice) ale imitaţiei

; dar în cel imediat următor îl îndeamnă pe poet să fie un Pegas slobod ce se îndepărtează de „poteca obişnuită" pentru „a zări frumuseţea de dincolo de artă". Şi tot el, după ce l-a dojenit pe Shakespeare, îi poate lua apărarea, recunoscîndu-i dreptul de a ignora regulile unui gen de artă deoarece — avînd acces nemijlocit la natură — marele scriitor practica o artă diferită. Astfel se insinuează ideile longiniene asupra originalităţii geniului printre restricţiile de tip horaţian, aducînd cu ele o deschidere primejdioasă, ce ameninţă să distrugă citadela sistemului neoclasic. In ciuda unor asemenea de-zerţiuni de moment, fidelitatea lui Pope faţă de sistem rămîne totuşi caracteristica sa dominantă.

Bineînţeles, în toate cazurile amintite mai sus, dar în special în acela al lui Pope, dualitatea de atitudine



ar putea rezulta din contradicţia dintre diferitele concepţii filosofice şi teoretice tradiţionale, şi mai puţin din conflictul dintre persoană şi concepţiile sale teoretice, însăşi stringenţa sistemului neoclasic, cu totala sa inhibare a creativităţii, îi impunea sprijinitorului său — dacă acesta era cit de cit sensibil faţă de specificul spiritului poetic — să admită şi prezenţa unei anexe anti-sistemice în care să intre unele excepţii în mod normal respinse de sistem : dacă sistemul dorea să devină cu adevărat operant, nu-şi putea permite să le respingă pur şi simplu. Astfel elemente potenţial subversive aveau să servească sistemul, suplinind — cu riscul inconsecvenţei — ce era de suplinit. Conceptul de geniu original, de *lusus naturae,* în acelaşi timp nenatural şi parte a naturii, se insinuează, ca un detaliu aberant, în sînul unei doctrine conform căreia natura este un artefact perfect şi nu admite nici o aberaţie particulară. Elementele ce ar ameninţa să distrugă sistemul ajung să îi sporească forţa, graţie confortului psihologic pe care îl aduc cu ele. Pope a avut, deci, la dispoziţie o tradiţie teoretică alternativă, opusă celei căreia îi jurase supunere ; dar este posibil ca el să o fi invocat atît de energic şi datorită persoanei poetice din sinea sa, înzestrată cu mai multă sensibilitate. In mod cert graţie acestei persoane s-a putut constitui o singură personalitate critică din asemenea tendinţe contradictorii. îi vom aduce un omagiu lui Pope afirmînd că opera lui are o unitate originală ce depăşeşte conflictele ei teoretice interne.

In cazul Doctorului Johnson sînt mai uşor de sesizat urmele conflictului intern dintre persoana sa şi dogmele pe care sistemul propriu, reprezentant de *persona* lui critică majestuoasă, înqerca să le impună. Insistenţa cu care Johnson subliniază de obicei necesitatea ca poemul să rămînă credincios naturii, sacrificînd detaliul, este subminată uneori, ici şi colo (dar în momente strategic importante) de interesul său anti-livresc, anti-artificial faţă de modul haotic de manifestare reală (şi accidentală) a evenimentelor în „starea adevărată a naturii sub-



lunare"[6]. Dedicîndu-se el însuşi conceptului moral al lucrurilor aşa cum ar trebui ele să fie — prin destinaţia lor universală —, Johnson vrea totodată ca poetul să se dedice realismului, lucrurilor aşa cum sînt ele de fapt, apărînd ca atare, fără vreo destinaţie. Este ca şi cum Dr. Johnson ar afirma că o structură sistematică poate conţine detaliile aberante ale realităţii, numai că uneori el se îndoieşte că atari detalii pot fi astfel incluse, bănuind că universaliile ordonatoare nu sînt altceva decît simple convenţii impuse de oameni. Credinţa în ordinea raţională caracterizează *persona* sa critică ■— imaginea monumentală a Doctorului Johnson ca înalt prelat al neoclasicismului — iar îndoielile lui sînt îndoielile tipice ale persoanei de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea. care nu mai putea fi redusă la tăcere cu ajutorul schemelor morale şi metafizice perfect construite, deşi, în veacul ce se încheia, lor trebuiseră să li se închine atît persoana, cît şi *persona.*

Pe vremea lui Samuel Taylor Coleridge teoreticianul este deja liber să afirme capacitatea viziunii imaginative de a-şi crea propria lume. Astfel *persona* lui Coleridge poate, în conformitate cu epistemologia kantiană şi post-kantiană (mai ales schellingiană), să se consacre forţei dătătoare de viaţă pe care imaginaţia (reprezentată de conceptul SlNT) i-o dăruieşte fiecărui obiect, anulîndu-i prin aceasta statutul de simplu obiect. Dar Coleridge (probabil prin persoana lui ca poet activ) doreşte de asemenea să atenueze conceptul de eliberare epistemologică a viziunii imaginative, adăugîndu-i ideea străduniei mun-dane a poetului de a transforma materialele sale într-un obiect artificial, respectiv în

poem. Astfel el introduce noţiunea dublă de imaginaţie primară şi secundară, în-cercînd să determine care din acestea are un rol preponderent în crearea poemului. Definiţiile respective, în parte contradictorii, au drept urmare o altă pereche de definiţii, la fel de confuze : definirea prin excelenţă psihologică a „poeziei" ca rezultat al forţei viziunii creatoare şi definirea prin excelenţă estetică a „poemului" ca rezultat al capacităţii autorului de a crea un tot or-



gaiiic. Coleridge, ca atîţia alţii după el, încearcă să reconcilieze forţa de natură epistemologică a viziunii umane dătătoare de viaţă — forţă pe care i-o recunoaşte omului idealismul transcendental —, cu forţa specială de creaţie a poetului, recunoscută de esteticieni, ce sînt preocupaţi de obiectele create şi întruchipate de forme şi limbaj.

Prima problemă îl preocupă pe el ca şi pe filosofii contemporani lui ; cea de-a doua subminează tezele lor epistemologice fundamentale, din ea rezultînd anumite întrebări cu privire la funcţia formativă a mediului literar, întrebări ce devin motive centrale în poetica următorilor o sută cincizeci de ani. Deşi Coleridge nu a reuşit să reconcilieze elementele divergente din auto-dialogul acesta ce se continuă de-a lungul întregii sale opere, dualitatea atitudinilor şi ataşamentelor lui teoretice a adîncit posibilităţile tuturor doctrinelor romantice aflate sub influenţa sa.

Atît Shelley cît şi Benedetto Croce extind, în moduri diferite, idealismul romantic al lui Coleridge, dar nici unul din ei nu scapă de influenţa reţinerilor exprimate de el. Desigur Shelley este mult mai puţin inhibat decît Coleridge în afirmaţiile pe care le face în numele forţei pur vizionare. Pentru el faptul însuşi de a vedea garantează validitatea infinită şi eternă a ceea ce este văzut. Şi totuşi nici Shelley nu poate să nu recunoască responsabilitatea poetului în calitatea sa de creator prin limbaj ; oare ce poet ar putea să o tăgăduiască ? Astfel conceptului atît de generalizator ce identifică poemul cu „imaginea esenţială a vieţii, exprimată în adevărul ei etern" el îi adaugă ideea, reluată cu insistenţă, că poemul este intraductibil, sonurile şi semnificaţiile sale creînd o entitate unică şi fixă, deci absolut distinctă.[7] Poetul — creator al obiectului finit — ajunge în acest fel (chiar dacă numai pentru moment) să rivalizeze cu misticul ce platonizează, călătorind prin toate ordinele umane şi divine pînă la unitatea integratoare a divinităţii supreme.

Lupta lui Croce este asemănătoare. Fiind un idealist radical, Croce trebuie să fi privit cu dispreţ întruchiparea



materială a viziunii, pe care o numeşte „intuiţie". Intuiţia îşi este suficientă sieşi, aşa încît „exteriorizarea" — facerea obiectului în sine — se manifestă doar ca o translaţie a intuiţiei într-un stimul senzorial pentru experienţa estetică a altora. Exteriorizarea, deci, nu este estetic necesară, întrucît forma intuiţiei ar fi completă şi fără ea. Dar la începutul tratatului său, [8] Croce, re-cunoscînd natura simbolică a gîndirii umane, identifică intuiţia cu expresia. în acest punct, el pare să recunoască dependenţa aspectului vizionar al poeziei de aspectul facerii ei, căci putem presupune că „expresia" include (sau este fundamental una cu) „exteriorizarea". întrucît noi intuim în cadrul mediului simbolic şi prin mijlocirea acestuia, expresia, care este simultană cu intuiţia, trebuie să fie de asemenea simultană cu exteriorizarea ei. Cine, în afara unui idealist înfocat, ar putea să afirme că aceste fenomene (expresia şi exteriorizarea) sînt două în loc de unul ? Un astfel de gînditor este Croce, a cărui *persona* idealistă nu poate admite ca expresia să depindă de faptul material al exteriorizării, ci impune o distincţie artificială între ele. Croce trebuie de aceea să susţină că există o diferenţă (pe care nu o poate demonstra întru totul) între expresia internă şi realizarea de ordin tehnic ce dă naştere fenomenului fizic extern considerat de el obiect estetic („stimul fizic pentru reproducere"). Totuşi, fiind un critic sensibil şi avînd destul respect faţă de natura simbolică a expresiei, Croce este convins că trebuie să o identifice cu viziunea intuitivă, chiar dacă nu poate fi de acord cu opinia (specifică non-idealiştilor) că manipularea de către poet a mediului său este în acelaşi timp simbolic-expresivă şi tehnică. Aşadar iată inconsevenţa lui : el nu poate să reconcilieze acel eu al său care recunoaşte caracterul nemijlocit al poemului creat, cu celălalt, mai reţinut din punct de vedere ideologic, care susţine natura nemijlocită a viziunii interioare, imaterială şi suficientă sieşi.

_ Modelul propus de mine în legătură cu unii din criticii amintiţi mai sus ar fi deci următorul : o

persoană mai sensibilă, uneori persoana poetului, glorifică forţa

magică a poeziei, care anulează sistemul criticului-teo-retician. în cazul lui Matthew Arnold întîlnim o vari-aţiune frapantă a acestui model. Studiile sale critice cele mai importante au fost scrise după ce el a renunţat la îndeletnicirea iniţială — aceea de a scrie poezie, astfel încît persoana sa l-a impulsionat să devină un apologet al criticii, deşi mai exista în el o altă persoană care avea să îl împingă mai tîrziu să se reîntoarcă la poziţia de la început. Din ceea ce Arnold, teoreticianul, ne spune în legătură cu condiţia poetului în asemenea perioade, cînd criza de idei de valoare îl obligă pe acesta să construiască idei (nu numai poeme), înţelegem că el îşi dezavuează propriile producţii poetice, ca fiind serbede şi exagerat de filosofice şi că se auto-încurajează să se dedice criticii, renunţînd la poezie.[9] într-un atare moment, fiind confruntat cu atari limite ale capacităţilor poeziei, de ce să nu inventezi ideile direct — aşa cum face critica — şi să deschizi drumul viitorilor poeţi ? Sugerînd aceasta, Arnold a creat cadrul teoretic al concepţiei potrivit căreia criticul are un rol mai semnificativ •— ba chiar mai creator •— în cultura noastră, mai creator decît „forţa creatoare" a poetului : poetul creează obiecte, dar nu idei, ingredientele esenţiale ale poemelor. Astfel Arnold este convins că a procedat bine urmînd calea vocaţiei sale.

Dar devotamentul său faţă de poezie nu s-a stins. cum nu s-a stins nici veneraţia lui faţă de ea şi forţa ei de a emoţiona cititorul. De aceea, deşi a susţinut adesea ideea dependenţei poeziei de conţinutul ideativ, pe care îl împrumută de la critică, tot el a putut să scrie mai tîrziu plin de patos, în numele naturii ei aproape apocaliptice, în paginile introductive din *Studiid poeziei :*

*Viitorul poeziei este nemărginit, căci în poezie, cind ea este demnă de destinul ei măreţ, specia noastră îşi va descoperi, pe măsură ce trece timpul, un sprijin din ce în ce mai sigur... Fără poezie, ştiinţa noastră va părea incompletă; şi aproape tot*

*ceea* ce *astăzi numim filosofie şi religie va fi înlocuit de poezie... Va veni ziua cînd ne vom mira cum ne-am încrezut în ele, cum de le-am luat în serios; şi pe măsură ce ne vom da seama cit sînt de găunoase, vom preţui şi mai mult „adierea minunatului spirit al cunoaşterii", pe care ne-o oferă poezia.*

Iată un gest plin de nobleţe, prin care se recunoaşte superioritatea poeziei asupra ideii precum şi omnipotenţa ei, gest făcut de un om care, înstrăinîndu-se de ea, îi tăgăduieşte cu severitate forţa de influenţă.

**4.**

Nu am intenţionat să schiţez în acest capitol o istorie a criticii, ci mai curînd să scot în evidenţă caracterul necesar al inconsecvenţei teoretice ce se manifestă prin prezenţa unor tendinţe majore şi minore — controlate cu destulă dificultate — în opera cîtorva critici-teoreticieni de prestigiu. Am încercat de asemenea să arăt că orice critic mare este stăpînit de o impacienţă teoretică atunci cînd îşi dă seama de complexitatea experienţei sale particulare şi de rezistenţa ei faţă de universaliile teoretice care ar trebui să o guverneze. în fiecare caz, însă, *persona* critică se afirmă, plină de tenacitate, dominînd discursul, deşi prezenţa neliniştitoare a persoanei criticului (sau a aparentei persoane) îi conferă discursului semnul său special, pecetea personalităţii critice majore : ea insuflă căldura relevanţei umane sistemului pe care încearcă să-l distrugă.

*Persona* spune : „Eu am dreptate în privinţa obiectului acestuia şi, în general, în privinţa experienţei cu obiecte literare, iar obiectul de faţă e un exemplu elocvent. Nu poţi să nu fii de acord cu mine". Persoana (sau aparenta persoană) susţine însă : „Experienţa aceasta este a mea şi numai a mea, căci ea nu a mai avut loc Pmă acum. Trebuie să păstrez autenticitatea ei şi tot

ce am investit în ea, indiferent dacă alţii sînt de acord sau nu cu ce descopăr eu şi indiferent dacă ea concordă sau nu cu alte experienţe ale mele". Dacă descoperirile persoanei

subminează angajamentele pe care şi le-a luat *persona,* cu atît mai bine ; este atunci şi mai probabil că a avut loc o confruntare specific umană, nealterată, cu subiectivitatea ei rămasă intactă. Am subliniat însă nu o dată că, de fapt, poate fi vorba doar de o aparentă persoană — o contra-persona, o alternativă a acesteia. Căci nerespectarea parţială a angajamentelor teoretice nu reprezintă adesea decît o tactică abilă folosită de criticul-teoretician pentru a ne convinge (pe noi, dar poate şi pe el însuşi) că operaţiunea critică va rămîne deschisă şi umană, sacrificîndu-şi eventual propria ei siguranţă de sine şi propriile certitudini, dat fiind că acestea nu sînt cîtuşi de puţin virtuţi umaniste. Procedînd astfel, el îşi creează o a doua voce, cu nimic mai puţin fictivă decît prima. Datorită acestei stratageme, critica sa este mai convingătoare şi chiar mai leală faţă de obiectul ei, deşi cu preţul încălcării angajamentelor teoretice.

Dar persoana criticului — şi mă refer aici la persoana sa interioară, adevărată — mai are şi o altă funcţie, care adesea întăreşte, în loc să submineze, teoria dominantă îmbrăţişată de critic. Ba mai mult, persoana poate fi chiar cauza presiunilor interne, existenţiale, datorită cărora criticul adoptă sau inventează teoria respectivă. Un exemplu elocvent este teoria tragediei a lui Hegel, ce derivă în mod clar din sistemul său generic, din metoda sa metafizică şi filosofică. Relaţia dintre eroul tragic, ca individ, şi „substanţa etică", propensiunea lui spre alienare şi necesitatea reabsorbtiei lui cosmice — aceste noţiuni fundamentale ale teoriei hegeliene auspra tragediei reflectă în mod evident sistemul său de filosofie a istoriei, inclusiv rolul universaliilor în istorie. Piesa preferată a lui Hegel, *Antigona,* este opera pe baza căreia se dezvoltă teoria sa asupra tragediei. Ea devine un fel de opţiune pentru filosoful german — mai ales dată fiind



interpretarea făcută de el care este la fel de inevitabilă. Deşi Hegel este atît de preocupat de această piesă, nu îl putem acuza că ar proceda empirist, că ar avea prea multă încredere într-un caz individual, deoarece procedura lui este fundamental opusă celei empirice, sistemul dictîndu-i teoria, iar teoria dictîndu-i opera şi lectura acesteia. Ca să folosim termenii propuşi de noi în capitolul de faţă, am putea' afirma că persoana, după ce şi-a creat *persona* — apărătoarea sistemului —, creează acele structuri ale teoriei literare precum şi acele opere şi lecturi critice care sînt necesare pentru a întări şi justifica *persona* respectivă.

Avem de fapt în vedere aşa-numitul „patos metafizic" din fundalul teoriei literare, avem în vedere critica literară care se naşte din el şi ierarhia operelor recomandate, după cum s-ar părea, de aceeaşi critică. Patosul metafizic[10] impulsionează persoana să creeze anumite sisteme şi *personae,* iar ele, la rîndul lor, determină stilul criticii şi selecţionează operele ce sînt convenabile criticii respective ■— sau, ca să fim mai sinceri, operele care îi ajută să se stabilizeze şi să se fortifice. Se observă prin urmare că tezele teoreticianului, departe de a fi fundamentate empiric, nu au o sorginte propriu-zis literară, sursa lor aflîndu-se în şinele persoanei.

Este atunci teoria — împreună cu opţiunile ei şi cu critica aplicată impusă de ea —• doar raţionalizarea patosului metafizic propriu persoanei ? Exemple ca acela al lui Hegel ar face ispititoare o astfel de afirmaţie. Dar ea implică un solipsism total care ar duce la o indiferenţă absolută faţă de obiectele contemplaţiei şi faţă de problemele puse de acestea din propria lor perspectivă. Căci aici nu există decît perspectiva subiectului. Şi acesta nu este un aspect foarte promiţător pentru critica literară ca disciplină dinamică, în care orice dialog este Posibil. Aşadar avem destule motive să nu reducem toate afirmaţiile teoreticianului şi criticului la o simplă raţionalizare.

Şi totuşi probele pe care le strîngem cercetînd istoria modelor literare succesive şi conflictuale nu sînt de na-



tură să-i liniştească pe aceia care doresc să impună o alternativă la subiectivismul critic. Este adevărat, de asemenea, că examinarea operelor unor teoreticieni-cri-tici recenţi ne poate determina (dar mai puţin categoric) să le aducem aceleaşi acuzaţii ca şi lui Hegel care reprezintă, evident, un caz extrem, fiind în primul rînd şi aproape exclusiv filosof şi doar tangenţial teoretician literar şi critic. S-a spus adesea, de pildă, că teoria literară şi critica aflate sub influenţa lui Eliot — vechea Nouă Critică — au fost în mare măsură subordonate propriei lor

atitudini faţă de religie, om şi autoritate, creînd o metodă care selecţiona şi îi servea pe Poeţii Metafizici. Fie că analiza poeme pentru care metoda respectivă părea să fi fost creată, depreciind pe cele neconvenabile ei, fie că le reinterpreta pe acestea din urmă în mod radical pentru a le transforma în obiecte adecvate aceleiaşi metode, parţialitatea acestei critici şi motivaţiile ei non-literare sînt uşor de demonstrat (au şi fost demonstrate dealtfel).

Cînd, ca un antidot împotriva unor atari prezumţii antiromantice şi uneori teologice care constituiau baza acestui gen de critică, Northrop Frye a introdus pentru o altă generaţie un set de termeni şi metode noi, ele au fost automat însoţite de proprii lor eroi şi propriile lor denegaţii, de textele lor preferate şi mai puţin preferate, sau de unele violent reinterpretate. Literatura avea să graviteze în jurul unui centru nou, iar numele său era William Blake, Anticristul lui Eliot, acum canonizat. Iar dincolo de structura vastă a *Anatomiei criticii* se simte ataşamentul profund, personal şi profesional, din care a izvorît studiul lui Frye, plin de fidelitate faţă de Blake, — *Infricoşătoarea simetrie.* * Cu cît ne depărtăm de centrul blakian al sistemului său — pînă la Shakespeare sau Milton, de pildă — cu atît se simte

* *A Fearful Symmetry* — titlu inspirat de un vers al celebrului poem *The Tyger* („Tigrul"), scris de Willîam Blake. (n.t).



mai pronunţat pecetea viziunii lui Frye, ce contrazice noţiunile noastre anterioare despre acei poeţi. Acelaşi gen de diferenţă apare dacă îl comparăm pe George Poulet — exegetul lui Mallarme — cu Poulet — exegetul lui Balzac, *n* să zicem. Poulet şi confraţii lui, aşa numiţii critici ai conştiinţei, răspund Noii Critici cu o altă alternativă romantică. Dacă avem o senzaţie de confort citind pe Poulet cînd îl discută pe Mallarme (aşa cum am avut citindu-l pe Frye cînd îl discuta pe Blake), aceasta se datoreşte faptului că acum criticul este la el acasă, persoana lui ■— aşa cum o mărturiseşte — devenind una cu obiectul. El este leal acestui poet deoarece astfel poate să îşi rămînă leal sie însuşi. Cînd însă se apropie de obiecte ce-i sînt mai puţin congenere şi reprezintă mai puţin evident o reflectare a sa, simţim nevoia să renunţăm la imaginea anterioară pe care ne-o formasem asupra autorului, dacă vrem să-l acceptăm pe critic — uzurpatorul poziţiei acestuia. Astfel Balzac ne apare, via Poulet, mai degrabă ca un poet liric plin de patos. Ce a mai rămas, într-o asemenea viziune diafană, din cronicarul prozaic al unei lumi masive, ale cărei obiecte voluminoase, în realitatea lor solidă, atîrnă atît de greu în opera lui Balzac ? Dacă Poulet se identifică, în acest caz, cu obiectul său, aceasta se datoreşte faptului că l-a transformat pentru sine. Dorinţa lui stăruitoare ca orice critic să depăşească (şi să copleşească) ^>pera literară ca obiect, ca element mediator între el şi eogrifo-ul autorului, are drept rezultat o dizolvare a frontierelor dintre aceste entităţi — de obicei amestecul gravitînd către eul criticului, oricît ar spera el ca procesul să se orienteze în cealaltă direcţie. în consecinţă, puţini critici contemporani se comportă mai liber cu autorii lor decît Poulet, care îi reduce fără încenjur la sul său de lector, făcînd adesea ca opere diferite să apară drept simple variaţiuni ale aceleiaşi opere.[12] Dar nu avem de-a face astfel decît cu o versiune mai pronunţată Şi mai direct orientată spre sine a culpei pe care am sugerat-o vorbind despre critici în general.



In alt eseu am încercat să analizez conştiinţa existenţialistă ce stă la baza acelui urmaş al Noii Critici tîrzii, denumit de mine „contextualism"[13]. Am schiţat acolo relaţia, aşa cum am văzut-o eu, dintre interesul teoretic faţă de complexitatea literară şi neîncrederea filosofică în universalii. Tentativa criticului de a descoperi un sistem unic de relaţii reciproce între elementele unei opere literare se dovedeşte o reflexie a convingerii sale că existenţa se materializează în seria infinită de persoane ireductibil particulare, angajate în experienţe morale problematice. Ironia, paradoxul, tensiunea devin modalităţi literare eficace pentru cei ce cred că existenţa este la fel de enigmatică şi inaccesibilă judecăţilor filosofice, şi că îi este necesară o literatură enigmatică ea însăşi, care să o ilumineze. Astfel, discursul poetic ajunge să fie echivalent cu o serie de sisteme speciale şi autonome (unul pentru fiecare poem) ; el ar diferi de discursul normal prin particularităţile non-referenţiale ce se auto-multiplică, datorită relaţiilor interne ale poemului. Astfel, deoarece persoana criticului simte nevoia de a crea o literatură care să îi justifice ataşamentul faţă de existenţialism, ea proclamă şi propagă o estetică contextu-alistă. Şi îşi aranjează colecţia de opere analizate în consecinţă, fie că sînt de

la început convenabile necesităţilor ei critice (şi existenţialiste), fie că sînt făcute să devină convenabile prin operaţiunile energice exercitate asupra lor.
Am afirmat mai înainte, este drept, că în spatele criticii aflate sub influenţa lui Eliot stau un număr de prejudecăţi tradiţionale şi teologice, pe cînd acum susţin că există o tendinţă anti-autoritaristă, ba chiar subversiv anti-sistemică, ce reprezintă forţa motrice a genului de critică mai recent, de asemenea în linia lui Eliot, numit de mine „contextualism". In afara schimbărilor survenite pe această linie de dezvoltare, trebuie să avem în vedere faptul că, începînd cu T. E. Hulme şi Ezra Pound, dinamica bergsoniană şi organicismul ce îi urmează însoţesc şi transformă — contrazicînd totodată — tendinţa de a îngheţa literatura pentru ca ea să servească

universaliile statice [14]. In felul acesta ne putem reaminti argumentarea noastră ante'rioară, destul de extinsă, asupra modului în care persoana criticului sparge unitatea sistemului adoptat de *persona* sa, introducînd elemente contradictorii, sau cel puţin antagonice. Am răsturnat apoi procesul cu capul în jos, revelînd modul în care persoana şi-a justificat iniţial fidelitatea faţă de obligaţiile ei existenţiale, creînd acel sistem literar pentru *persona* sa. Primul proces implica, în ce priveşte *persona* criticului, existenţa unui ataşament faţă de sistem, subminat de persoană ; al doilea implica ideea că sistemul ce urma să fie reprezentat de *persona* a fost creat ca un prim pas pe calea raţionalizării necesităţilor existenţiale ale persoanei. Putem descoperi elemente din ambele procese, din ambele operaţiuni — sistemice şi anti-sistemice — aparţinînd „persoanei" criticului (cum am denumit-o noi), în confuzia formulărilor Noii Critici (cel puţin la începuturile acesteia).
Pe măsură ce teoria contextualistă se dezvolta şi se afirma, din ce în ce mai sistematică — cel puţin aşa cum am văzut-o eu şi am operat cu ea de vreo doisprezece ani încoace ■—• elementele conservatoare şi statice par să fi fost abandonate, putîndu-se observa în schimb o accentuare consecventă a celor dinamice ; acestea reprezenta-seră de fapt un impuls existenţialist încă de pe vremea Noii Critici timpurii, cînd adepţii ei nu erau conştienţi de o atare influenţă (sau nu simţeau nevoia de a o recunoaşte). Fiind eu însumi un contextualist de dată mai recentă, trebuie să admit cu sinceritate posibilitatea, asupra căreia a insistat atît de mult W. K. Wimsatt[15], ca afirmaţiile mele teoretice să se bazeze pe premise non-li-terare şi ca operele analizate de mine să fi fost selecţionate prea drastic, ori adaptate excesiv viziunii mele, aşa încît scriitori din cei mai variaţi să fi devenit fără să ştie confraţii mei existenţialişti. Şi, întorcînd împotriva mea învinuirile aduse de mine altora, unii cititori ar putea sa susţină că şi în cazul meu se observă o preferinţă [x]n analizarea lui Alexander Pope ori Samuel Johnson,

faţă de tratamentul aplicat lu^ Herman Melville ori **Jo-seph** Conrad, să zicem.
Totuşi, ca şi ceilalţi critici discutaţi aici, trebuie să sper că sînt pe urmele adevărului (un adevăr ce va fi valabil nu numai pentru mine), că afirmaţiile mele generice despre literatură spun *realmente* ceva adevărat despre ea, că operele sînt *realmente* aşa cum afirm eu că sînt — şi nu reprezintă doar rezultatul manipulărilor mele nepăsătoare şi subiective. Dar persoana mea, cu propriile ei interese, stă undeva în spatele tuturor eforturilor, reamintindu-mi că multe din pretenţiile mele de a fi respectat realitatea obiectivă şi normativă sînt de fapt doar o reflectare a cerinţelor ei, ale persoanei, — reamintindu-mi toate acestea, cu un surîs sarcastic. Desigur, chiar dacă un critic îi permite persoanei să se arate din spatele măştii sistemului — aşa cum par să fac eu aici — nu trebuie să-i acordăm încredere, căci, odată devenită publică, persoana devine o *persona* — deci încă o mască — ea însăşi. Astfel, destăinuind presiunile existenţiale cărora afirmaţiile mele teoretice fie că li se conformează în mod întîmplător, fie că li se adaptează cu supunere, — eu dezvălui rolul persoanei; şi pot stîrni atît încredere, cît şi neîncredere — pentru sistem, ca şi pentru persoană —, atunci cînd îmi cer scuze pentru caracterul parţial, mărginit sau chiar sectar al teoriei mele, pentru fundamentele ei non-literare. După cum am mai încercat să arăt înainte, şi poziţiile critice rivale pot fi supuse unor

operaţii de dezvăluire asemănătoare. Rolul criticului este într-adevăr complex şi tot astfel este şi lupta dusă de el pentru a păstra echilibrul dintre diversele lui euri, care sînt confruntate cu eurile revelate în opera din faţa sa.

5.

In discuţia de faţă criticul este tratat ca o figură paradoxală şi dramatică. Kenneth Burke i-ar trata la fel pe critici şi strategiile lor şi la fel i-a văzut Stanley



Edgar Hyman pe gînditorii săi, în *The Tangled Bank* (‚Malul încărcat de stufăriş"), ca făuritori de metafore conştienţi, în competiţie cu poeţii. Creativitatea şi viziunea lor sînt dezvăluite de felul în care gîndesc şi de ce gîndesc ei, mai degrabă decît de ce *spun.* Dar o atare perspectivă asupra criticii ne trimite iarăşi la scepticismul extrem de la începutul acestui capitol, unde l-am văzut pe Hightower, personajul faulknerian care l-a părăsit pe Tennyson pentru *Henric al IV-lea :* literatura avea, pentru el, funcţia de hrană a nevoilor sale existenţiale. In ciuda ideilor lor literare, pline de fantezie, referitoare la rezultatele activităţii pe care o desfăşoară, persoanele criticilor — se poate spune — îi împiedică de fapt pe aceştia să depăşească performanţele lui Hightower. Dacă poetica noastră nu este decît o structură pragmatică, avînd rolul de a ne ajuta să justificăm ceea ce sîntem, atunci şi operele sînt, în aceeaşi măsură, victime ale respectivului proces de raţionalizare. Şi noi nu vedem de fapt decît ceea ce formele constitutive ale filosofiei neo-kantiene ne permit să concepem a fi realitatea, astfel încît izolarea noastră existenţială este sancţionată din pmiet de vedere epistemologic, iar apoi ontologic.

Iar dacă presupunem că, în calitatea ei de strădanie colectivă, critica are obligaţia de a transcende atari capcane subiective şi că ea trebuie să păstreze corigibilitatea judecăţii individuale ca posibilitate dezirabilă, atunci am putea fi tentaţi să neutralizăm ceea ce este incMvi-dual în răspunsul nostru pentru a păstra şi glorifica doar elementele generale, comune. într-o manieră asemănătoare universalismului judecăţii sănătoase din secolul al XVIII-lea, propensiunea noastră realistă ne determină să cerem purificarea de elementul personal, ca fiind excentric şi cu totul particular, şi să sperăm că, drept rezultat al multiplelor suspendări ale particularului, ceea ce rămîne va fi semnificativ pentru esenţa comună a umanităţii. Această propensiune sugerează imaginea aruncării cercurilor hermeneutice unul către altul ; chiar dacă, acolo unde au căzut, va fi doar o foarte mică



arie de suprapunere, putem să eliminăm totul cu excepţia ei şi să o păstrăm ca pe o rămăşiţă de preţ a înţelesului şi judecăţii de care critica nu trebuie să se lepede. Opera obiectivă, aflată la dispoziţia noastră, a tuturor (dacă am îndepărtat ce era particular în noi), ar fi deci ceea ce a rămas după înlăturarea tuturor elementelor personale (impuse operei de persoane sau de *personae).*

Dar un asemenea universalism empiric jubilant n-a prins rădăcini în ecolul al XVIII-lea şi nu va prinde nici acum. Experienţa, filtrată prin conştiinţă, nu se desfăşoară în acest mod. Toate reducerile excentrităţilor, făcute de noi, nu sînt decît reduceri ale umanului din experienţa umană, iar nu suma experienţei umane. Rămăşiţa comună a unor asemenea reduceri ne spune cît de puţin poate să însemne o operă în ce are ea comun, nu cît de mult poate însemna în ce are unic. Odată ce respingem realismul naiv care afirmă existenţa unei esenţe universale în centrul cercurilor particulare periferice, recunoaştem implicit că din partea criticii colective nu putem obţine decît o serie de răspunsuri parţiale, rigide şi adesea incompatibile. Dar aceste răspunsuri sînt, luate fiecare în parte, produsul unei conştiinţe pe de-a întregul umane, şi deci sînt indivizibile. Aşadar trebuie să luăm în considerare procesul critic ca totalitate, saturat cum este de persoană şi *persona,* căci în ultimă instanţă nu există elemente separabile în viziunea şi versiunea oferită de critică asupra operei şi a lumii acesteia. Şi totuşi, chiar şi atunci cînd acceptăm prăpastia hermeneutică ce separă orice critică de opera respectivă, nu este necesar să tăgăduim realitatea acelei opere sau să tăgăduim nevoia noastră de a confrunta realitatea respectivă cu transpunerile ei critice făcute de alţii. Căci, în calitate de cititori de literatură şi de critică a literaturii, nu uităm niciodată faptul că opera *există* în afara noastră şi emite semne ; şi ea este aceeaşi operă despre care vorbesc toţi ceilalţi confraţi ai noştri, unii cu mai multă fidelitate, alţii cu mai puţină, dar nici unul cu toată fidelitatea posibilă. La un anumit nivel, în

pofida scepticismului epistemologic persuasiv, resimţim cu toţii,

ca şi Dr. Johnson, aceeaşi iritare amestecată cu prudenţă faţă de universurile particulare, neconexabile ale solipsismului.
Cei mai mulţi din noi cunosc bine tensiunea dintre viziunea noastră asupra lumii — lumea aşa cum am dori-o — şi realitatea contingenţă inexorabilă, care, ne temem, se află acolo de sine stătătoare, indiferentă faţă de viziunile noastre. Putem gîndi la fel ca Northrop Frye despre „visul omului" — produsul concepţiei sale asupra imaginaţiei umane întruchipate în „ordinea cuvintelor" ; sîntem însă conştienţi şi de realitatea exterioară, inumană, alcătuind ceea ce el numeşte „ordinea naturii". Sau, ca să folosim cuvintele lui Wallace Stevens, putem să glorificăm artefactul uman şi să trăim în limitele sale, el fiind ficţiunea noastră necesară, dar nu putem uita că nu este, la urma urmei, decît o ficţiune, avînd în spate o realitate sîcîitoare, încăpăţînată şi neadaptabilă. Ne amintim cu toţii de vocabulele metaforice, fermecătoare şi în acelaşi timp pline de umor, ce creează realitatea excentrică în care se mişcă personajele din *Tristram Shandy.* Toţi sînt călare pe căluţii lor de lemn, îndreptîndu-se fiecare în direcţia lui solipsistă. Dar mai există o realitate de care nu pot scăpa fugind pe căluţii de lemn, realitatea factualităţii cronologic-biologice : ea merge înainte, în ciuda inventivităţii umane. Toate metaforele lui Tristram — stăpînul suprem al căluţilor de lemn — sînt anihilate, în timp ce el însuşi este fugărit de Moartea călare, într-o metaforă care semnifică sfîr-Şitul metaforei şi care ameninţă să azvîrle toate metaforele în groapa de gunoi a istoriei factuale, supuse timpului. Dar formele interne ale imaginaţiei particulare se Pot exterioriza în forma permanent vizibilă a materialelor realităţii publice, mediul artistului. Astfel obiectul literar, deşi este produs de realitatea interioară şi apoi transformat de experienţa noastră într-o altă realitate interioară, rămîne totuşi un obiect ; ca atare el este atît de fixat în forma sa finală, încît — în ciuda splendidei sale umanităţi — devine de asemenea un fragment din

acea realitate exterioară (de obicei inumană). Deşi este o metaforă umană ce slujeşte mitologiilor noastre cu căluţi de lemn, el există, finit şi măsurabil, şi în lumea temporală. Ficţiunea poate să sfideze realitatea istoriei, dar ca obiect ea îşi ocupă locul în cadrul acesteia. Şi am face o greşeală dacă, fascinaţi de necesităţile subiective ale actului critic, am refuza să recunoaştem statutul special al operei literare ca obiect, chiar dacă acesta din urmă este saturat de subiectivitatea conştiinţei, care în mod normal se opune ideii de obiect. Nici chiar persoanele criticilor, fie că ele îşi creează fie că îşi distrug propriile *personae,* n-ar trebui să ne împiedice să profităm de funcţia dublă a literaturii pe care o tratează : ca metaforă ce îi dă realităţii o formă umană, simbolizată de căluţii de lemn, şi ca entitate completă — parte a realităţii extra-umane pe care o modifică odată ce îşi ocupă locul în ea.
Am formulat mai convingător, poate, această idee (a realităţii rezistente a obiectului în ciuda re-construcţiilor sale subiective efectuate de noi) cu o ocazie anterioară :[16]
*Oricare ar ji decizia noastră în privinţa statutului ontologic al obiectului literar, în privinţa existenţei semnificaţiei şi valorii sale înainte de a veni în contact cu el, ştim prea bine că putem vorbi despre acel obiect numai pornind de la resturile rămase în urma coliziunii. După ce ea a avut loc, ne reculegem, nemaifiind exact aceiaşi ca înainte, şi încercăm să definim lucrul care ne-a izbit şi forţa impactului său. Desigur vom oferi obişnuita versiune unilaterală asupra celor petrecute şi a tipului de adversar pe care l-am întîlnit. Şi cine alţii ne vor corija decît cei care au avut ciocniri similare şi ale căror descrieri vor fi la fel de părtinitoare şi egocentrice ? Nici unul din noi nu poate să tăgăduiască faptul că a fost profund modificat de acea întîlnire ; totuşi fiecare va avea o versiune proprie, fiecare va impune o altă evaluare. Deoarece noi toţi*

*sîntem modificaţi, caracterul alienant al forţei amintite este mai presus de orice îndoială. ...Forţa aceasta, care este opera însăşi, trăieşte numai în atari viziuni singulare şi în*

*modificările lor mutuale înfăptuite de oameni ce se străduiesc, cu onestitate, să îşi vadă propriile limite şi să le depăşească, deşi tocmai limitele lor precizează cine sînt ei. Dar numai forţa mai sus amintită poate preciza cine urmează ei să devină.*

Pentru critic, elementele cruciale ale realităţii rigide din faţa lui — care nu se lasă dizolvată de nici un fel de idealism — sînt acele obiecte estetice abordabile, dar greu de cunoscut, întoarse pe toate părţile în analizele făcute de confraţii lui. Caracterul de finalitate al formei unui atare obiect îi poate conferi acestuia poziţia de model ce explicitează acele elemente ale realităţii cu un grad mai redus de finalitate; de aceea obiectul este, pentru critic, elementul crucial.

Cred că avantajul poeticii contextualiste faţă de altele constă tocmai în voinţa criticului de a tolera ficţiunea conform căreia opera există în realitate ca obiect normativ. Am acceptat ideea că şi cel mai modest critic încearcă să reducă obiectul la standardele sale, şi, fă-cînd aceasta, este obligat să îi impună limbajului operei propriul său limbaj. Dar contextualistul începe prin a afirma că opera poate fi tratată ca un sistem independent, care nu trebuie să fie redus la forme sau limbaje străine. El susţine că toate limbajele anterioare, inclusiv acela al criticului, sînt inadecvate pentru interrelaţiile contextuale specifice care definesc întregul sistem lingvistic al operei ; de aceea dacă un critic impune definiţii din afară, el violează principiul integrităţii formale ce da viaţă operei. Criticul ar anihila astfel opera, încercînd să o adapteze unei colecţii de semnificaţii transcendente, anterioare şi independente faţă de ansamblul simbolic special ce alcătuieşte semnificaţia ei totală. Toate acestea P°t fi susţinute de contextualist doar teoretic, căci în Practică el este ameninţat de aceleaşi capcane hermie-



neutice care au barat drumul confraţilor săi. Dar poziţia sa teoretică iniţială îl pregăteşte, cel puţin, pentru a suporta mai uşor umilinţa de a căuta un „ar trebui" în obiect, recunoscîndu-i obiectului forţa de atracţie, în tip ce sieşi îşi recunoaşte doar o potenţialitate a reacţiei. Desigur, în practică, această umilinţă teoretică se poate transforma într-o aroganţă egocentrică, iar reacţia sa, odată ce a fost exprimată prin limbaj, este în mod garantat inadecvată faţă de obiectul ei, contextul poetic unic. Limbajul lui a pre-existat poemului ; el este, în mod necesar, un limbaj generic, fiind derivat din experienţele receptării altor poeme, în timp ce limbajul acestui poem este, probabil, o sinteză originală care violează şi reconstituie forme şi semnificaţii existente anterior.

Dar dacă, aşa cum am văzut, criticul este condamnat la auto-amăgire, impunînd structuri subiective şi nu-mindu-le apoi „obiect", nu este oare această ipoteză un argument în favoarea teoriei care susţine că eşecul lui este o necesitate şi că el *poate* fi corectat de acelaşi obiect ? Configuraţia descoperită de el, pe care o consideră drept forma contextului poetic, pare să fie mai degrabă a lui decît a poemului, în pofida „datelor" din text etalate de critic, cu candoare, drept „probe".

Ne-am putea reaminti acum că speranţa sa de a face descoperiri impersonale ne-a apărut încă dinainte zadarnică şi amăgitoare ; am putea chema în sprijin acuzaţiile menţionate anterior împotriva criticilor contex-tualişti, conform cărora ei au demonstrat un zel excesiv în a „descoperi" structuri dramatice iraţionaliste, anti-propoziţionale. Cu toate acestea, s-ar părea că, deoarece criticul este oricum dominat de interesele primare (şi mai-mult-decît-literare) ale subiectivităţii sale, singura sa şansă de a depăşi zădărnicia sarcinii asumate rezidă într-un tip de critică în care preponderent este impulsul orientării spre exterior, spre opera însăşi — chiar dacă un asemenea impuls, oricît ar fi el de puternic, va fi anihilat în cele din urmă. Şi dacă o atare critică îi cere adeptului ei să recunoască de asemenea că poemul reprezintă un complex lingvistic împlinit, ce nu se lasă



definit prin alt limbaj, nici măcar prin limbajul criticului respectiv, atunci eroarea acestuia va fi proporţional diminuată. Criticul nu poate să îşi anihileze personalitatea în faţa operei literare, e drept ; dar, cel puţin, nu va fi nevoit să şi-o cultive pentru a domina opera. Contextualismul vine, prin urmare, în întîmpinarea impulsului nostru interior de a ne ataşa de

realitatea imaginată de noi, deşi sîntem preveniţi (eram gata să zic „prevăzători") în legătură cu cealaltă realitate, exterioară, — şi ne luptăm cu incompatibilitatea exasperantă a acestor două realităţi. El ne încurajează să reţinem şi să respingem în acelaşi timp metafora care este opera literară — o izbucnire de subiectivitate şi totodată un punct fix în lumea externă. Ne putem deschide — şi ne deschidem ■— în faţa sistemului operei, în ciuda încercării pe care o facem de a-l reduce la propriul nostru sistem. Încercăm în mod automat să dominăm realitatea, forţînd-o să intre în categoriile noastre, pentru ca astfel să scăpăm de ea, călare pe căluţii noştri de lemn. Dar sîntem totodată nevoiţi să răspundem acelei realităţi străine, uneori chiar remodelîndu-ne categoriile sau mo-dificîndu-ne personalitatea. Şi nici un fragment de realitate nu poate să ne subjuge şi să ne modifice mai profund decît opera de artă, fiindcă ea — deşi obiect fix — nu este întru totul străină, ci reprezintă în acelaşi timp o reacţie umană faţă de umanitatea noastră. Ca orice realitate extra-umană, *Regele Lear* va rămîne întotdeauna *Regele Lear,* dezvoltîndu-se şi sfîrşindu-se în acelaşi mod, cu aceleaşi cuvinte şi cu aceleaşi gesturi, oricum am mînui piesa şi oricum am fi noi, cei care o mînuim într-un anume fel. In oricîte moduri am încerca să re-construim opera, ajungem întotdeauna să-i permitem ei să ne re-construiască pe noi. Pe scurt, învăţăm de la ea. Iar ea trebuie să existe independent de noi, ca să ne poată educa şi îmbogăţi.

Personalitatea criticului (deşi divizată în persoană şi *persona)* este forţa motrice a activităţii sale, puse în slujba noastră ; datorită ei, el ne poate oferi realitatea lui drept recipient al operelor literare. Opera are însă



propria ei realitate pentru noi, independentă de personalităţile critice cele mai puternice şi de re-modelările operei oferite de ele. Şi, în cîteva opere strălucitoare, această realitate justifică întru totul mitul critic pe care l-am făurit în legătură cu ea. în cele din urmă, însă, opera rămîne, dincolo de orice critică, neabsorbită şi de neclintit ca şi Castelul Peele înfăţişat de Wordsworth în *Strofe elegiace.* * Asemenea Castelului Peele, ea este o realitate grandioasă pe care nici moartea nu o clatină. Căci faţă de lumea obiectelor, lumea guvernată de fapte, ce se află dincolo de om, ce nu poate fi controlată de el cu ajutorul căluţilor săi de lemn, —• faţă de această lume reacţia omului trebuie să fie directă, pentru că altfel el va pierde orice posibilitate de reacţie : lumea externă va copleşi, vai, atît persoana cit şi *persona* criticului, cu realitatea ei ce dăinuie veşnic, spre deosebire de ele. Dar dacă, în această realitate exterioară netrecătoare, există o întrupare obiectivă a conştiinţei umane într-o formă creată de om, atunci cea care dăinuie va fi umanitatea însăşi.

* Titlul complet ale elegiei scrise de William Wordsworth in amintirea fratelui său, mort în 1805, într-un naufragiu, este *Elegiac Stanzas, Suggested by a Picture of Peele Castle, in a Storm, Painted by Sir George Beaumont* („Strofe elegiace, inspirate de un tablou înfăţişînd Castelul Peele pe vreme de furtună, pictat de Sir George Beaumont"). (n. t.)

# 1

# PARTEA A DOUA
# TRADIŢIA TEORETICA UMANISTĂ

## IV
## OPOZIŢIA ÎNŞELĂTOARE DINTRE TEORIILE MIMETICE ŞI CELE EXPRESIVE

Voi încerca să demonstrez că teoria pe care am schiţat-o pînă aici are rădăcini solide în istoria criticii. Sper să pot dovedi că ea este o consecinţă sistemică a miezului doctrinei literare occidentale de la Aristotel încoace (deşi sînt gata să recunosc că noţiunea de „miez" depinde de aspectul respectivei tradiţii teoretice pe care comentatorul modern vrea să îl accentueze). Se poate demonstra că teoria propusă de mine este urmarea logică a unor tendinţe pe care le voi defini în cele ce urmează. Dar, după cum am mai menţionat, există şi tendinţe diferite, se pot descoperi şi argumente în sprijinul altor teorii. Prin urmare primul meu ţel va fi acela de a pune în lumină alternativele majore atît în teoria imitaţiei cît şi în cea a expresiei, faţă de

direcţia pe care o urmez eu. Sper că această abordare negativă a subiectului îmi va fi de folos, ea reprezentînd o deschidere necesară către tradiţia în care se găsesc precedentele indispensabile argumentării mele.

Probabil că din capitolele introductive a reieşit clar faptul că inamicul numărul unul este teoria imitaţiei, însuşi termenul „imitaţie", definind atît funcţia epistemologică a poeziei, cît şi pe cea estetică, pare să fie mai degrabă restrictiv decît generos. El conţine o dene-gaţie, nu o revendicare, şi exclude creativitatea poetică, în loc să îi explice natura. Datorită deplasării implicite către exteriorul poemului, „imitaţia" îi concede poemului respectiv o poziţie inferioară faţă de aceea a obiectului extern. Impresia pe care ne-o lasă termenul amintit este în deplină conformitate cu utilizarea lui iniţială, de către Platon, cu o nuanţă defăimătoare, în lupta dusă de



el în numele filosofilor împotriva poeţilor. Concepţia lui Platon în privinţa acestei noţiuni este, la urma urmei, o derivată a metafizicii lui, aşa încît discreditarea estetică a artelor imitative, propusă de el, nu reprezintă decît o reflectare a dispreţului său metafizic. Pentru Platon, imitaţia este simbolul incapacităţii lumii fenomenale şi al limitării estetice a poemului. Aşa cum lumea fenomenală este doar o imitaţie sărăcăcioasă a ideii arhetipale, tot astfel obiectul-operă este o copie inferioară a entităţii mundane căreia îi datorează forma sa. După Platon imitaţia impune o dublă privaţiune : în primul rînd, chiar înainte de a se naşte, poemul este privat de statut metafizic, din cauza obligaţiilor sale faţă de un obiect lumesc, el însuşi doar o imitaţie ; în al doilea rînd, propriul său caracter imitativ îl privează de statutul estetic, deoarece nu se poate admite că există o forţă creatoare care să depăşească — sau măcar să egaleze — obiectul dominator, fie el şi lipsit de statut metafizic.

în ciuda unor atari neajunsuri, evidente din punctul de vedere al oricărui teoretician — partizan al poeziei ■—, teoria imitaţiei a fost omniprezentă în tradiţia noastră critică. Există multe variante ale teoriei ce susţine natura mimetică a poeziei şi s-ar părea că în întreaga noastră tradiţie teoretică nu poţi găsi altceva în afara acestor variante. Aş putea oare să descopăr vreun sens al atît de rezistentului termen „imitaţie", aşa cum a fost el folosit de criticii noştri mai vechi, — sens care să constituie un precedent pentru direcţiile anti-mimetice sugerate de mine în Capitolul 2 ? Paginile de faţă îşi Propun să urmărească atît rezistenţa termenului, cît şi expansiunea lui, expansiune ce implică asemenea precedenţe.

Am extins, mai înainte, sfera noţiunii de „imitaţie" astfel încît să includă orice teorie ce defineşte opera literară drept un receptacul pentru versiunile transpuse [a]le entităţilor prepoetice pe deplin formate (adică ale entităţilor pe deplin formate înainte de crearea acestui Poem). Deci istoria variantelor teoriei imitaţiei în critica noastră nu este decît istoria diferitelor surse, externe



şi interne, ale acestor entităţi prepoetice. Uneori am putea afirma că istoria criticii constă în principal din multiplicarea respectivelor variante. Să formulăm acum aceeaşi idee într-un mod diferit ; dacă teoria imitaţiei presupune numai o entitate pe deplin formată ce preexistă poemului ca „obiect" al său (ca să folosim terminologia aristotelică), atunci ne putem imagina un grup compact al teoriilor mimetice, ele diferind numai în privinţa surselor „obiectelor imitaţiei", şi putem afirma că distincţia dintre aşa-numitele teorii mimetice şi cele expresive este neavenită.

1.

Folosind într-un mod simplist şi auster termenul de „imitaţie" în *Republica* (Cartea a X-a) * Platon inculcă ideea că artistul este obligat să imite un obiect particular din lumea exterioară, indiferent care ar fi corespondentul eventual al respectivului particular în lumea universa-liilor metafizice. Acesta este sensul literal al „imitaţiei" aşa cum apare ea în istoria teoriei mimetice. Literalismul amintit este întărit de Platon atunci cînd foloseşte acelaşi termen într-un dialog ulterior, *Sofistul.*

Cum se ştie, metafizica lui Platon îi impune să condamne particularitatea obiectului imitaţiei. Nici o istorie a criticii nu poate să omită a cita, la început, afirmaţia lui Platon, din *Republica,* privind dubla îndepărtare a artei de realitate : arta este doar imitaţia unei imitaţii, căci toate particularele existente sînt imitaţii imperfecte ale arhetipurilor universale inteligibile dar nu şi perceptibile. Se observă de îndată că imitaţia este, pentru Platon, o deplasare în sens descendent, imitaţia în sine fiind oricum inferioară obiectului imitat. Fiind o deplasare în sens descendent de la inteligibilitatea pură la absorbirea prin simţuri, ea este de asemenea o deplasare descendentă de la unicitate la multiplicitate,

astfel încît „inferior" semnifică aici „îndepărtat de unicul neschimbător, indivizibil şi a-tot-cuprinzător". Cum tradiţiile se mul-

tiplică, particularele proliferează implicit. Imitaţia apare, deci, ca opusul universalităţii, ca agent al diferenţierii dinamice din lumea devenirii în opoziţie cu staza existenţei.
Cînd Platon îşi îndreaptă privirea spre dramă, el descoperă consecinţele existenţiale ale temerilor lui generale în privinţa artei. In miezul dramei se află conflictul, produs de fiinţe imperfecte, ce se zbat în interacţiunea lor dinamică — inamicul stazei din ideea metafizică. Acolo unde Aristotel va construi o poetică formulînd ideile teoretice care celebrează dinamica oricărui conflict, Platon nu poate concede atît de mult oamenilor şi lumii şi priveşte cu dispreţ toate promisiunile unei asemenea arte, oricît ar fi ea de evoluată. Într-adevăr, cu cît ea este mai realizată dinamic, cu atît mai periculoasă din punct de vedere metafizic şi moral trebuie să i se părut lui Platon, cu atît mai subversivă faţă de perfecţiunea de neatins a universaliilor lui statice. Şi, ca şi cum asta n-ar fi de ajuns, drama îşi subliniază caracterul ei imitativ şi deci fragmentat prin însăşi forma ei de prezentare : poetul, în loc să vorbească cu propria sa voce, personifică vocile caracterelor sale fictive. De fapt, el este un ventriloc, nerezervîndu-şi nici un rol pe care să-l joace în persoană. Nu are nici măcar atîta onestitate : un singur imitator face destul rău, dar cît de mult rău poate face unul care, ascunzîndu-se pe sine, se dispersează într-un spectru iluzoriu de false personaje, aşa încît nu mai ştim unde îl putem găsi ! Nu avem în faţă decît o multiplicare de perspective, iar dincolo de ele adevărul universal unic pare mai îndepărtat ca ori-°înd. Astfel este zămislită imitaţia de către aceia pe care Platon îi numeşte, cu dispreţ, „tribul imitatorilor". Personificarea vocilor caracterelor dramatice, procedeu firesc pentru dramaturg, devine un sens adiţional al „imitaţiei" (în Cartea a IlI-a) — numai că, în mod dialectic, acest sens se dovedeşte a nu fi altceva decît un înţeles ftiai restrîns al aceleiaşi noţiuni de „imitaţie" (respectiv Plăsmuirea şi multiplicarea unor asemănări false, părel-

nice), la un nivel de proliferare diferit, avansat (ori, mai degrabă, decăzut). Şi iată din nou o mişcare descendentă, către un număr crescînd de imitaţii din ce în ce mai slabe, fiecare inferioară obiectului *ei* şi mereu mai îndepărtată de obiectul original. Moralistul Platon, deplo-rînd imitaţia artistică, pledează pentru emulaţie — o imitaţie metafizică şi morală ce ţinteşte în sus şi în exterior — dar aceasta nu are şanse de a se realiza cu ajutorul procedurilor cu sens descendent folosite de umilul „trib imitativ" al poeţilor.
Poetul dramatic, o versiune extremă a elementului imitativ din toţi creatorii-artişti, multiplică perspectivele, dar cu preţul renunţării la obiectul în sine şi, prin el, la entitatea superioară pe care acesta o imită. Un atare autor creează o mişcare descendentă prin imitaţii din ce în ce mai iluzorii, în locul uneia ascendente, bazată pe emulaţia Unicului. Concentrîndu-se asupra lumilor pestriţe ale epistemologiilor noastre, el neglijează sau chiar neagă lumea suverană a ontologiei. Şi deoarece preaslă-veşte iluzia în detrimentul realităţii, opera sa este în egală măsură atrăgătoare şi periculoasă pentru publicul atît de supus seducţiei.
Subliniind (în *Sofistul)* poziţia de focar a iluziei în opera artistică, Platon are posibilitatea să-l alăture pe artist sofistului, de fapt să-l considere o varietate a acestuia. In artist şi în imitaţiile sale el vede o versiune la scară redusă a înşelătoriilor săvîrşite de sofişti cu ajutorul iluzionării pline de viclenie şi falsitate. Subliniind astfel ideea de iluzie, Platon îl pune pe poetul dramatic pe acelaşi plan cu toţi artiştii, putînd să condamne imitaţia în bloc, aşa cum făcuse şi la început.
El susţine că arta mimetică este precupată de modul în care ne apar nouă lucrurile şi nu de lucruri în sine. Şi deoarece aceasta depinde de cine anume sîntem, unde sîntem şi în ce moment sîntem, vom găsi întotdeauna că acelaşi lucru ne apare diferit. Iar faptul că ne plecăm în faţa unor asemenea aparenţe vremelnice nu face decît să accentueze mutabilitatea perpetuă din lumea devenirii. Dacă în concepţia artistului mimetic, sarcina sa este

aceea de a ne da iluzia că putem contempla obiectul imitaţiei din poziţia momentan privilegiată a autorului, atunci perspectiva capătă o imporanţă primordială. Aceasta explică utilizarea, în scopul iluzionării, a racursiului sau a elongaţiei în artele vizuale, iar Platon, în

consecinţă, dezavuează asemenea procedee. El consideră aceste distorsionări drept o falsificare a realităţii obiectului, care ar fi realitatea-de-dincolo-de-aparenţe ; poetul nu ne-o arată, căci el se simte obligat să imite ceea ce vede, aşa cum vede, nu ceea ce este într-adevăr de văzut.[2] Această distincţie, în „imagini" sau imitaţii, între crearea asemănării reale şi crearea doar a unei aparenţe, aşa cum este ea formulată în *Sofistul,* — îi permite lui Platon să caracterizeze drept „fantastică" arta iluziei, pe care ar vreo să o surghiunească. [3]
Aşa cum o vede el, deci, arta îi aduce realităţii nu numai prejudicii metafizice, ci şi insulte fenomenale. Ea trebuie să imite un obiect particular, care este el însuşi mimetic din punct de vedere metafizic, şi anume să imite aspectele cele mai particulare ale acelui obiect ca fenomen. Cu alte cuvinte, chiar şi obiectul particular (oricît ar fi de degradat în perspectivă metafizică) are un aspect sensibil universal, reprezentat de obiectul însuşi aşa cum se află el, gata de a fi privit, înainte şi independent de orice privire particulară. Or, susţine Platon, tocmai aspectul universal al obiectului particular este ignorat de arta iluziei, ce se auto-limitează la o singură perspectivă (sau la aspectul particular al particularului).
în concepţia platonică, dramaturgul face parte din aceeaşi categorie cu pictorul şi sculptorul, multiplicînd iluzoriu particularitatea. Aşa cum am văzut, Platon afirmă că arta, în esenţa ei, este iluzorie, iar noi sîntem conştienţi de particularitatea unghiului nostru de vedere, deşi un atare unghi falsifică „realitatea" lucrului Privit. Cît despre dramaturg, el exploatează tocmai această Particularitate, multiplicîndu-şi vocea cu ajutorul personajelor, fără a-şi rezerva lui însuşi o voce, care să fie focarul celorlalte. [4] Astfel autorul dramatic „fantastic" dă aovadă de aceeaşi slăbiciune sofistică precum sculptorul
fi

sau pictorul „fantastic". (Ei sînt, cu toţii, „fantastici", nu pentru că se îndepărtează de aparenţa mundană a realităţii imediate, aşa cum afirmă teoreticienii ulteriori, ci pentru că o reproduc întocmai cum o văd, fără nici o notă critică.)

**2.**

Ambiguitatea ce caracterizează conceptul de „imitaţie" — particularitatea sau universalitatea acesteia, raportul dintre imitaţie şi lumea creată de simţurile noastre — s-a transmis de la Platon la Aristotel. Preluată de Stagirit, ambiguitatea amintită a dat naştere unor dezbateri ce durează de veacuri. Nu le voi adăuga acum încă una (o voi face însă mai tîrziu). Ele au cel puţin meritul de a fi stabilit cu certitudine că Aristotel a folosit termenul fie în sensul inventării unei intrigi, fie în acela de împrumut al unei intrigi din istorie sau din tradiţia literară ; au mai stabilit că este riscant să dăm o interpretare simplă, metafizică sau morală, afirmaţiei sale conform căreia poezia este mai filosofică şi mai universală decît istoria. Iar soluţia pe care o dăm noi celei de-a doua probleme menţionate aici derivă evident din opţiunea noastră referitoare la prima.
Rezervîndu-mi dreptul de a discuta ulterior mult-dez-bătutele teme aristotelice, voi lua drept valabilă lectura convenţională a *Poeticii,* lectură care, cu mici variaţiuni, a reprezentat influenţa principală în gîndirea teoreticienilor neoclasici. Oricît ar fi ea de non-aristotelică, această lectură transferă obiectul imitaţiei din lumea particularelor externe (de aici au izvorît obiecţiunile lui Platon), în lumea universaliilor metafizice şi, deci, morale. Mai înainte ca un Scaligero sau un Sidney să îşi desăvîrşească versiunile lor platonizate privitoare Ia Aristotel, poeziei i se recunoscuse dreptul de a aduce în propria sa realitate acele universalii metafizice şi morale, în numele cărora Platon osîndise poezia, motivînd că ea nu este în stare să le cuprindă. Iar Horaţiu a făcut oficiul

de mijlocitor, fără să-şi dea seama, în favoarea acestei noi versiuni referitoare la obiectul artistotelic al imitaţiei. In seria sa epigramatică de sugestii răzleţe, ce nu constituie de fapt un program teoretic, Horaţiu este mai interesat de convenţiile literare decît de necesitatea metafizică. El vorbeşte despre fidelitatea faţă de tipurile de personaje prototipice, susţinînd că autenticitatea şi consecvenţa lor rezultă din modul în care sînt tratate de obicei în operele literare, şi nu din realitatea lor ontologică în calitate de universalii. Aşadar, de fapt el nu se ocupă de imitaţie, afară de cazul că ne-am referi la imitarea scriitorilor anteriori.
Criticii de mai tîrziu însă, care se socotesc atît hora-ţieni, cît şi aristotelieni, transformă stereotipurile lui Horaţiu, din perspectiva unei lecturi platonice a lui Aris-totel, astfel încît convenţiile arbitrare apar

drept arhetipuri morale şi metafizice. Interpretarea dată de ei definirii artistotelice a naturii filosofice şi universale a poe-2iei (în Capitolul 9 al *Poeticii),* precum şi definirii obligaţiilor pe care poezia şi le asumă faţă de „lucruri aşa cum ar trebui ele să fie" (în Capitolul 25), îi face să identifice tipicitatea personajelor literare cu realitatea arhetipală de dincolo de natura umană. Universalitatea poeziei capătă, în concepţia lor, implicaţii metafizice, iar acel „ar-trebui-să-fie" propriu naturii ei capătă implicaţii morale, indiferent dacă pentru Aristotel asemenea implicaţii au existat sau nu. In acelaşi mod ei fac din Horaţiu un „teoretician al metafizicii şi al moralei", ceea ce poetul latin, fără îndoială, nu a fost. Este adevărat că Horaţiu îl sfătuia pe poet să insereze în operă *sententiae* morale pentru a adăuga desfătării un element educativ şi a cuprinde astfel în auditoriul său poetic şi persoanele mai sobre ; dar horaţiano-aristotelienii Renaşterii iau această remarcă accidentală privitoare la educaţie drept un precedent al doctrinei lor conform căreia poezia trebuie să îndeplinească o funcţie general-didactică iar structura Poemului să aibă o justificare alegorică. După cum afirmă «mpede Scaligero, poezia trebuie să „imite adevărul prin «cţiune".



Desigur, aceste transformări ale doctrinelor lui Ho-raţiu şi Aristotel se datoresc în primul rînd influenţei platonice*:* alegoria, folosindu-se de particularul aparent ca să exemplifice universalul, îi asigură poeziei tocmai valenţele pentru a căror lipsă Platon a condamnase. Aşa-dar teoreticianul renascentist are şansa de a-l combate pe Platon cu ajutorul lui Platon, replicînd atacului său împotriva poeziei cu argumente platonice care îi recunosc poeziei o funcţie platonică, In plus, din caracterul alegoric al dramei medievale rezulta formula pe care trebuiau să o respecte universalitatea şi acel „ar trebui" al dramei, în conformitate cu definiţia dată acestor trăsături de teoria renascentistă. Astfel, în concepţia renascentistă, obiectul extern al imitaţiei, identificat cu universaliile metafizice şi morale (cum ar trebui să fie lumea dacă este o lume „bună" şi cum este ea ca arhetip, în dosul faţadei particularelor aleatorii din lumea decăzută), este confirmat de modificările platonice aduse doctrinelor lui Aristotel şi Horaţiu, modificări justificate de teoria şi practica alegorică a Evului Mediu. Cu variaţiuni neînsemnate şi doar cîteva rezerve, conceptul de mai sus este prezent şi în opera lui Pope şi, mai ales, în cea a Doctorului Johnson.

Imitaţia poetică apărea acum diferită de ceea ce Platon considerase a fi doar o simplă dependenţă de realitatea externă imediată şi particulară ; dar această elevaţie transcendentală a obiectului nu schimba natura poeziei, modul în care ea îşi capătă semnificaţia. Era necesară în continuare o realitate externă, acum însă universală — nu particulară ca la Platon —, preexistînd poemului ca obiect al său, pe care el se sprijină pentru a căpăta înţeles. Astfel înţelesul poemului, existînd în sinea acestuia, nu este fundamental modificat faţă de ce fusese înainte ca poemul să se nască. Acel înţeles sau obiect şi-a schimbat locul, dar nu şi natura ; din perspectiva poemului el este o parte detaşabilă, iar din perspectiva înţelesului, poemul este un vehicul dispensabil. In contextul unui atare imitaţionism, apărătorul poeziei ar da dovadă de aroganţă — ba chiar ar comite un sacrilegiu



— dacă ar susţine că între poem şi înţelesul sau obiectul său ar exista o altfel de interdependenţă, mai pronunţată.

**3.**

Plecînd de la faptul că, potrivit teoreticienilor renascentişti, obiectul extern al imitaţiei este universal, iar nu particular, formaliştii sau scepticii ar putea să se întrebe cum putem şti cu certitudine că el există într-adevăr în exteriorul nostru, că este altceva decît o proiecţie a noastră. Dacă citim descrierea unei persoane individuale, sau a oricărui fenomen particular, putem eventual, ca adevăraţi imitaţionişti, să verificăm exactitatea reprezentării poetice, comparînd-o cu originalul ; dar dacă citim o descriere a omului în general, de orice tip ar fi ea, nu putem face aceeaşi verificare fiindcă nu întîlnim niciodată „omul în general", nu întîlnim nici un fel de universalii, după cît se pare. Judecăţile noastre atît de diferite de-a lungul istoriei filosofiei şi a gustului sînt de asemenea un argument împotriva generalizărilor empirice ; din atari deosebiri de păreri putem trage concluzia că ceea ce socotim noi a fi obiectiv universal

nu este nici măcar subiectiv universal, ci, dimpotrivă, fundamental subiectiv, ba chiar cu totul particular, avînd în vedere limitele cunoaşterii noastre. [5] Cum poate, atunci, cititorul să spună dacă universalul pe care, s-ar presupune, îl vedem imitat în poezie se aseamănă într-adevăr cu ceea ce este portretizat ? Cum poate, cu alte cuvinte, să aprecieze dacă poemul este (după expresia lui Johnson) „o imagine fidelă a unui original real", ori, dimpotrivă, o invenţie arbitrară a autorului ? Originalul se află în lumea exterioară, se află acolo sus, în universul transcendent ideal, sau, în fine, în interior, în mintea poetului ? Ca să formulăm ideea mai radical, poetul imită sau doar se exprimă pe sine însuşi ? Cum putem găsi răs-Punsul, contemplînd aşa-zisele lui universalii ? Dacă însă



ne preocupă în primul rînd modalităţile semnificaţiei poetice, atunci răspunsurile la întrebările de mai sus nu vor influenţa atitudinea noastră faţă de modul în care poemul însuşi funcţionează ca imitaţie verbală.

Sidney ne oferă o probă convingătoare privind dificultatea de a stabili unde se află obiectul poemului cînd acestuia i se atribuie un caracter arhetipal. Citind *Apologia* * sa avem impresia uneori că obiectul este în mintea poetului, iar alteori în lumea platonică, ideală şi neschimbătoare. Pe de o parte el pare să spună că poetul trebuie să-i dea frîu liber imaginaţiei sale, pentru ca aceasta să vadă lucrurile în felul ei propriu, pe de alta că imaginaţia trebuie să fie doar un ecou al universaliilor morale şi metafizice care sînt totdeauna aceleaşi şi urmează, ca; atare să fie văzute în acelaşi fel. Spre deosebire de ceilalţi truditori pe tărîmul artelor şi ştiinţelor, poetul,, „mişcîndu-se slobod în zodiacul propriului său spirit", dispreţuieşte mărginirea lumii naturale şi refuză să-şi ciopîrţească lumea creată de el ca să o facă pe potriva naturii. Dimpotrivă, numai el poate „să producă, de fapt, o altă natură, creînd fie lucruri superioare celor zămislite de natură, fie forme noi pe care natura nu le-a cunoscut niciodată". Dar Sidney ne face de îndată atenţi că presupusa „mişcare slobodă" este şi ea îngrădită la urma urmei, sau cel puţin că poeţii trebuie să se mişte în acelaşi fel, ori în acelaşi loc; dispreţuind lumea empirică a „ceea ce este, a fost, ori va fi", poetul „va să se mişte numai sub povaţa înţelepciunii şi a învăţăturii, în contemplarea divină a ceea ce ar putea şi ar trebui să fie". Procedînd astfel, poetul îi învaţă pe oameni — e drept, totodată des-fătîndu-i — ce înseamnă bunătatea şi cum să trăiască pentru a fi pe potriva ei. Lumea lui „ar-trebui-să-fie" este lumea universală a personajelor idealizate („... nu numai să creeze un *Cyrus,* care nu a reprezentat decît o perfecţiune particulară, operă posibilă a naturii, ci să

* Titlul complet al eseului : *Apologie for Poetrie* („Intru apărarea poeziei"), publicat în 1595. (n. t). <■



dăruiască pe *Cyrus* lumii, ca să zămislească nenumăraţi *Cyruşi,* dacă ei vor înţelege bine cînd şi cum el a fost făcut' de acel Creator"). Asemenea personaje oferă auditorului pilde ale „fiecărui lucru ce trebuie urmat", iar personajele rele nu îi arată decît „ce trebuie ocolit". Aşa că „desigur *Cyrus* cel închipuit al lui Xenofon este mai în spiritul preceptelor decît adevăratul *Cyrus* din Justin". Iată deci că poetul imită adevărul (acel „ar-trebui-să-fie" moral şi universaliile metafizice) prin ficţiune (aparenţa închipuită a particularităţii).

Judecind după cele două feluri de mişcare ce îi sînt permise poetului ■— una „în zodiacul propriului său spirit" şi alta prin lumea lui „ar-trebui-să-fie" şi a univer-saliilor platonice —, s-ar părea că acestuia nu îi va fi uşor să stabilească în ce măsură este liber să inventeze sau obligat să imite. Sidney nu pare preocupat de posibila contradicţie, căci el are la îndemînă argumentul teologic, graţie căruia cele două variante devin compatibile. Acest argument pleacă de la premiza conform căreia Căderea Omului, oricît ar afecta capacitatea noastră de acţiune, nu ne afectează în mod necesar şi capacitatea de cunoaştere. Astfel, „spiritul nostru mîndru ne face să cunoaştem perfecţiunea, dar voinţa noastră pervertită ne opreşte să ajungem la ea". „Spiritul" nostru nu este căzut (fiind încă şi acum „mîndru"), dar „voinţa" noastră, pervertită în urma Căderii, ne obligă să rămînem umili Şi astfel să nu putem atinge perfecţiunea, cu alte cuvinte cunoaşterea, la care ar putea ajunge spiritul. El poate doar să

înţeleagă perfecţiunea, căci acţiunea depinde de voinţă, care la omul căzut este despărţită de spirit. Evident, poetul este cel ce ar putea fi agentul reunirii dintre spirit şi voinţă; spiritul lui poate să ne arate nouă celorlalţi perfecţiunea spre care să tindem, domolindu-ne totodată voinţa, pentru a o face să fie în armonie cu ceea ce ni s-a arătat. Cum lumea decăzută a particularului empiric slujeşte voinţa noastră degradată şi este slujită de ea, valoarea poetului rezidă tocmai în libertatea sa specială faţă de acea lume, în spiritul său mîndru [ce] se descătuşează de lumea voinţei, pentru a zbura sus,



spre propria sa lume. Victoria spiritului asupra voinţei este o victorie morală, deşi în lumea spiritului poetul poate realiza doar umbra unor acţiuni, nu acţiuni pro-priu-zise, ca în lumea voinţei ; noi sîntem cei care, prin imitarea produsului ficţional al spiritului poetului, vom putea aduce perfecţiunea realităţii de aur a lui „ar-tre-bui-să-fie" în lumea de bronz a voinţei, care se înalţă prin aceasta[6]. Realitatea particulară nu mai este acum atît de diferită de cea universală, după ce poetul-vraci ne-a îngrijit voinţa bolnavă.

în acest fel cele două feluri de mişcare ajung să se confunde. Căci „spiritul propriu" al poetului nu mai este tărîmul subiectivităţii arbitrare, ci devine, în mod oficial, identic cu lumea ideală platonică. Aşadar, oricît de slobod *este* poftit poetul să se mişte în zodiacul spiritului, se vede pînă la urmă că el se mişcă în lumea ontologic solidă a universaliilor, care reuneşte toate spiritele noastre în perfecţiunea ei. In mod automat, am putea spune, spiritul fiecăruia are parte de bucuriile lumii de aur. Astfel, poetul, creînd „o altă natură", zămisleşte o lume mai bună decît lumea de bronz a naturii, în care operează voinţa noastră. Particularitatea (individualul satisfăcîn-du-se voit pe sine însuşi) caracterizează această lume de bronz, aşa cum lumea de aur este caracterizată de identitatea universală, care uniformizează zodiacurile tuturor spiritelor noastre. Lumea poetului este diferită de cea a naturii, pe de-o parte fiind mai bună (căci ea înlocuieşte adevărurile aparente ale realităţii de bronz prin adevărul de aur), dar şi datorită capacităţii suverane de a inventa forme noi şi nenaturale *(„Eroi, Semizei, Ciclopi, Himere, Furii* şi altele asemenea"). Cea de-a doua diferenţă nu are legătură cu forţa morală superioară a poeziei, ci derivă din capacitatea ei de crearea ficţiunilor, care dealtfel este subsidiară finalităţii morale. Deci ficţiunea (particularul aparent) se află în slujba adevărului (care dezvăluie că particularul este în realitate un *exemplum* al universalului). încă o dată ajungem la formula scaligeriană potrivit căreia poetul „imită adevărul prin ficţiune".

. r ,: ■„.:



Această formulă, exprimînd limpede supunerea poeţilor faţă de adevăr, oricît de liberi ar fi ei în. calitate de creatori de ficţiune, — statorniceşte dominaţia unui obiect extern al imitaţiei. Obiectul există numai în spiritul poetului, deoarece potrivit teoreticianului, spiritul merită cu adevărat acest nume onorific tocmai pentru că are acces la lumea universaliilor obiective. Unde mai pot fi zărite acele universalii decît în spiritul nostru (şi în poemele pe care el le produce) ? Desigur nu în lumea empirică, definită ca o lume decăzută — care, în cele din urmă (adică metafizic) este neadevărată. De fapt Sidney vrea să spună că poeţii caută invenţia în sinea lor, dar trebuie să îi credem pe cuvînt că ceea ce par să inventeze este confirmat metafizic în lumea subzistentă a universaliilor platonice. „Sincer vorbind, imit", pare să spună poetul lui Sidney, „dar imitaţia vine din mintea mea şi voi nu puteţi să o verificaţi în lumea voastră, căci eu nu imit particularele voastre, ci universaliile mele. Şi, mulţumită lui Platon, asta înseamnă că ele nu sînt doar universaliile *mele* ci *ale noastre".* Dacă noi îl vom întreba cum putem şti că ele sînt universaliile noastre şi nu funcţiunile lui specifice pe care încearcă să ni le impună — altfel spus, dacă ne căznim să facem distincţia dintre arbitrarul subiectiv şi necesarul obiectiv —-poetul în cauză nu ne poate oferi nici o certitudine, în afara apelului la autoritate şi convenţie. Fără să avem [u]n „obiect" exterior pe care să-l examinăm în lumina imitaţiei sale, ne va veni foarte greu să distingem imitaţia de auto-exprimarea neînfrînată. Nu este deloc surprinzător că o astfel de teorie va încerca să apere imitaţia pură, arătînd că există alte opere literare care par să imite aceleaşi obiecte universale. Prin urmare, în-tr-o manieră horaţiană, arhetipul poate fi transformat pn nou în stereotip, iar toate universaliile din statica lume de aur se dovedesc a fi similare, aşa încît imitaţiile [S]? [ir]P[ită une]le pe altele. Iată că ne întoarcem la Pope, [a]* cărui Vergiliu socotea, ne amintim, că Homer este

identic cu natura.

Aşadar poetului mimetic, odată ce a renunţat la imitaţia literală (adică la imitaţia particularului extern), nu-i mai vine uşor să ne convingă că există într-adevăr în spatele operei sale un obiect extern al imitaţiei. El poate imita servil alte opere literare ca să ne convingă de natura comună a universaliilor sale, dar atunci vom începe să ne întrebăm — în ciuda asigurărilor lui Pope — dacă poetul imită într-adevăr universaliile comune sau numai moda literară comună care ne obligă, după expresia lui Dryden, să privim lumea „prin ochelarii cărţilor". Iar livrescul nu este cîtuşi de puţin o chezăşie a caracterului transcendental autentic. Imitaţiile noastre nu ne vor duce probabil dincolo de lumea cărţilor. Nu, uniformitatea metafizică nu reprezintă un eufemism convingător pentru ceea ce este în cel mai bun caz un exemplu de convenţionalism, iar în cel mai rău un plagiat.
Am vrut, de fapt, să afirm că extinderea obiectului imitaţiei pentru a include universaliile ne face, în cele din urmă, să ne îndoim dacă „imitaţia" este termenul adecvat pentru ceea ce se petrece în realitate ; ne întrebăm, cu alte cuvinte, dacă imitaţia nu înseamnă cumva o auto-amăgitoare scuză pentru ceea ce este în fond o invenţie arbitrară. Chiar şi ambiguitatea atitudinii lui Sidney faţă de libertatea poetului în interiorul spiritului său face ca imitaţionismul sidneyan să devină treptat un expresionism incipient. Deşi orice poetician renascentist poate să îl reducă pe cel din urmă la cel dintîi, făcînd apel la influenţa restrictivă a lui Scaligero şi a platonismului Renaşterii ca să ne ajute să-l citim pe Sidney, putem totuşi să ne dăm seama de ce un expresionist atît de turbulent ca Shelley se considera drept urmaşul lui Sidney iar eseul lui teoretic major * poartă un titlu omonim cu acela scris de înaintaşul său. Definind poezia drept „expresia imaginaţiei", Shelley îi atribuie omului forţa activă de a răspunde creator

* Este vorba de eseul lui P. B. Shelley *The Defence of Poetry* („Apărarea poeziei"), publicat în 1821. (n.t.).

# 1


impresiilor recepţionate din lumea exterioară. El admite că, în general, mintea este un receptacul al senzaţiilor generate de natura din afara sa, întocmai ca harfa eoliană, care răsună după cum, este atinsă de vînt. Ad-miţînd aceasta, Shelley nu tăgăduieşte principiile tradiţiei empiriste britanice şi nici doctrina imitaţionistă de bază potrivit căreia poetul reproduce în mod pasiv (regrupînd totodată) datele furnizate de lumea exterioară. Dar Shelley îi atribuie omului de asemenea

*un principiu... care se manifestă altfel declt în cazul lirei şi nu produce doar melodie, ci şi armonie, printr-o potrivire internă între sunetele şi mişcările astfel stimulate, pe de o parte, şi impresiile care le stimulează, pe de alta. Este ca şi cînd lira ar putea să-şi adapteze strunele la mişcările suflării care le atinge, într-o proporţie anume a sunetului...*

Acest principiu al armoniei, respectiv capacitatea de a introduce o ordine în masa de impresii senzoriale, reprezintă o forţă originală şi sintetică a spiritului, pe care, după Coleridge, Shelley o numeşte imaginaţie. De fapt, însă, Shelley se referă numai la imaginaţia primară a lui Coleridge, deoarece se mărgineşte să analizeze capacitatea umană vizionară de a egala forţa cosmică (sau, cum spune Coleridge, „repetiţia în mintea finită a eternului act al creaţiei din infinitul SlNT") ; el lasă la o parte efortul conştient al omului de a transforma această capacitate în faptă prin crearea operei de artă (ceea ce ţine de domeniul imaginaţiei secundare).
Ataşamentul lui Shelley faţă de imaginaţie ca agent nemijlocit al viziunii pare absolut. Afirmaţia sa că poezia (în sensul ei cel mai limitat şi tehnic, dintre înţelesurile niai largi sau mai restrînse, pe care i le dă Shelley) este [ar]ta suprem revelatoare, se bazează pe aceea că în calea [ei] nu stă (ca în cazul altor arte) obstacolul unui mediu cu o ordine materială anume care „încorsetează, aşe-zmdu-se între concepţie şi expresie". Orice mediu [az]at pe propriile sale interrelaţii acţionează ca „un nor

ce vlăguieşte" strălucirea imaginaţiei, pe cînd imediate-ţea limbii o „reflectă" direct, ca „o oglindă". Căci limba nu este altceva decît „hieroglifa gîndului", produsă de imaginaţie „în mod arbitrar". în opinia lui Shelley, tocmai faptul că limbii îi lipsesc atributele unui mediu (respectiv sistemul de relaţii interne) — îi permite să reflecte imaginaţia atît de fidel. Din fericire poetul nu are a se lupta cu ordini exterioare. De aceea imaginaţia spune ce vede, spusele ei aparţinînd văzutului, fără nici o inhibiţie sau nevoie de mediere. Imaginaţia primară a lui Coleridge este *suficientă,* poetul-creator fiind un intrus inutil pentru operaţiunile automate ale poetului ce vede şi spune. Iar faptul că poezia este degajată de atributele tehnice ale celorlalte arte îi dă posibilitatea să devină purtătoarea de cuvînt directă a imaginaţiei.
Dar cînd Shelley, în pasajul imediat următor, vorbeşte despre poezie ca „limbaj măsurat", el îi recunoaşte acestuia atributele unui mediu senzorial : „Sunetele, ca şi gîndurile, sînt în relaţie atît unul cu altul, cît şi cu ceea ce reprezintă..." Ca atare poezia, în accepţiunea ei cea mai limitată şi mai caracteristică, de poem, are menirea de a realiza o „recurenţă uniformă şi armonioasă a sunetului". Shelley susţine chiar intraductibilitatea poemelor [7]. Dar, admitînd că mediul poetic posedă relaţii interne, el îi tăgăduieşte acestuia, fără să vrea, imunitatea faţă de efectul de umbrire, tipic mediilor celorlalte arte. Poezia nu mai este un limbaj nemediat (un mediu ce nu mediază), avînd, doar el, harul de a reflecta imaginaţia direct, fără nici o interpunere. Ea se află acum în aceeaşi situaţie ca şi mediul fizic, de care Shelley o diferenţiase — cum am văzut în paragraful anterior — căci şi ei i se recunoaşte o activitate interioară ce inhibă capacitatea sa de a-l reflecta pe poet nemijlocit — şi în acest punct autorul vrea de fapt să proslăvească împerecherea unică dintre sunet şi semnificaţie în vers. Desigur, o asemenea descriere mişcătoare a „ordinei aparte" caracteristice poeziei pare să reprezinte doar o inconsecvenţă de moment, odată ce sîntem trimişi aproape brusc înapoi, la sensul mai larg al poeziei — ca proiecţie

nemijlocită a viziunii — sens predominant în *Apărarea* lui Shelley.
Deşi el este preocupat mai degrabă de capacitatea vizionară a spiritului, decît de capacitatea creatoare a poetului, viziunea pe care o urmăreşte şi pe care ne îndeamnă să o urmărim este aceea a ordinei şi armoniei din univers. Viziunea este un produs al poetului ca gnostic şi nu doar un produs întîmplător al subiectivităţii sale. Datorită folosirii libere şi nediferenţiate a termenilor „ordine" şi „armonie" la toate nivelurile ■— muzical, politic, cosmic — unde apar adesea, pe jumătate metaforic, Shelley vede în întreaga creaţie a poetului, de la metru la doctrină, o expresie a principiului armonic care stă în centrul realităţii metafizice. Autorul *Apărării* este acum foarte departe de concepţia mundană, dar efemeră, care consideră limbajul drept mediul plastic al poetului. Astfel, „poetul devine parte a infinitului, a eternului, a unicului..." Şi tot Shelley afirmă, dovedind că preţuieşte universalitatea cel puţin la fel de mult ca Sidney : „în măsura în care ele privesc concepţiile sale [ale poetului], timpul, spaţiul şi numărul nu există". Viziunile poetului nu sînt deci un delir bizar, ci o parte a adevărului universal.
Urmărind încercarea lui Shelley de a găsi un loc pe firmament pentru zodiacul spiritului uman, nu ne putem da seama dacă afirmaţia sa că poetul imită universaliile este doar o licenţă creatoare de himere, sau mai mult decît atît; dimpotrivă, pledoaria shelleyană pentru imaginaţie sfîrşeşte prin a include tot ce se poate imagina într-o unitate singură, indivizibilă, universală, indiferent sub ce înfăţişare de moment s-ar ascunde. Dar în ce Pnveşte universaliile, nu are nici o importanţă în cele din urmă dacă începi de la capătul obiectiv sau de la cel subiectiv, ca Sidney sau ca Shelley. Fiecare din cele: două categorii pare în cele din urmă că o absoarbe pe cealaltă, într-o împerechere ce anulează opoziţia. Toate operele sînt de

fapt alegorii, imitaţii ale unui obiect Preexistent, ce este la rîndul său o deplină reprezentare [a] Formei, modelul tuturor. Aceasta'este viziunea, in-

ehisă în imaginaţia primară ce o eliberează pentru a o face vizibilă, viziunea ce apare înainte de poem, în sinea poemului şi după el, fundamental neschimbată pentru că este neschimbătoare. Dacă un observator sceptic l-ar studia pe poet aşa cum este acesta definit în *Apărarea* lui Sidney sau în cea a lui Shelley, categoriile despre care s-a afirmat că sînt sancţionate metafizic îi vor părea pur şi simplu arbitrare. Imitarea unor forţe obiective, pretinsă de un asemenea poet, va fi pentru observatorul amintit doar consecinţa particulară a auto-exprimării.

Deşi este posibilă continuarea controversei dintre cei care susţin că entitatea pe deplin formată, precedentă poemului, are un statut ontologic în realitatea externă, şi cei ce văd într-o atare entitate o emanaţie vizionară a poetului ca om-dumnezeu, teoreticianul cu înclinaţii fenomenologice va aprecia probabil că diferenţa nu este relevantă. Pentru el va avea importanţă, în schimb, faptul că în ambele cazuri entitatea este concepută ca obiect al imitaţiei, iar poemul reprezintă imitaţia însăşi. Obiectul poate fi derivat extern (iar teoria în speţă este denumită în mod convenţional „mimetică"), sau intern (şi atunci teoria repectivă este denumită tot convenţional „expresivă"). In ambele cazuri este însă vorba tot de *mimesis,* dacă (aşa cum am procedat noi) definim teoria imitaţiei mai larg, drept o concepţie sistematică după care „sufletul" poemului (în sensul dat de Stagirit cu-vîntului) este o versiune în haine noi, dar nu fundamenta] modificată, a unui obiect ce a existat anterior poemului şi poate fi formulat independent de formularea sa în poem. Fie că vorbim, ca în imitaţie literală, despre particulare — oameni sau evenimente istorice —- din realitatea externă, sau ne referim, ca în teoriile universaliste ale imitaţiei, la tipuri ideale din realitatea lui ar-tre-bui-să-fie (în sfera ontică platonică sau în viziunile ex-l atice ale poetului-profet), considerăm că esenţa poemului, semnificaţia lui centrală, se află în afara poemului. Prin aceasta poemul se reduce la o pură imitaţie (fie ea

şi altfel înveşmîntată) a obiectului preexistent. Concepţia creării unui obiect original, a unei viziuni unice, in cadrul poemului, ca rezultat al facerii sale — act cu adevărat creator — depăşeşte limitele ambelor versiuni amintite ale teoriei mimetice. Evident, în facerea fiecărui poem este inclusă o anumită creativitate, limitată ca forţă a originalităţii de însuşi cadrul teoriei mimetice : chiar şi un veşmînt nou trebuie făcut, conţinutului vechi trebuie să i se dea o formă nouă. Este însă vorba de un sens superficial al „formei" -— şi al „creativităţii" — căci astfel „sufletul" poemului rămîne neatins. Văzută din perspectiva discuţiei de faţă, înlocuirea teoriei mimetice cu cea expresivă (reflectare a evoluţiei în filosofie de la realism la idealism) nu mai apare ca o schimbare atît de revoluţionară cum a fost considerată de majoritatea istoricilor teoriei literare. 0 asemenea modificare radicală a atitudinii faţă de sursele inspiraţiei poetice nu a revoluţionat deloc viziunea raportului dintre poem şi lucrul semnificat — cu alte cuvinte, nu a revoluţionat modul în care se considera că poemul capătă înţeles. Sursa inspiraţiei s-a modificat, nemaiaflîn-du-se acum în afara poetului, ci înăuntrul lui. Statutul ei ca obiect însă, întocmai ca şi statutul de ordin subsidiar al poemului, este acelaşi.

Prin urmare poemul rămîne o slugă, acum (la Shelley) în serviciul misticismului, aşa cum fusese înainte (la Sidney) o slugă în serviciul filosofiei raţionale. Evoluţia de la imitaţie la expresie a fost descrisă de M. H. Abrams drept înlocuirea metaforelor oglinzii cu metaforele faclei [8]. Ideea este următoarea : teoria imitaţiei presupune că poemul este doar o reflectare, fără distorsionări excesive, a unei realităţi a cărei sursă luminoasă se află în altă parte ; teoria expresiei, ce o înlocuieşte, presupune, în schimb, că poemul este iluminat dinăuntru, de facla imaginaţiei poetice, izvorul realităţii unice a poemului. Mai degrabă însă decît oglindă sau faclă, poemul Poate fi considerat — în teoria expresivă — ca oglindă [a] faclei. în ambele doctrine poemele sînt în egală măsură °glinzi. Putem astfel să desfiinţăm opoziţia mimetic-ex-

presiv, aşa cum am văzut-o că se manifestă, afirmînd că, în general, istoria teoriei literare este povestea diferitelor căi pe care s-a ajuns la imitaţie.

Este necesară o cu totul altă poetică, una care să îi redea poemului întreaga capacitate de a-şi reconstitui înţelesul, care să identifice poemul cu facla, el devenind astfel sursa expresivă a înţelesului său. © asemenea poetică ar vedea în poem produsul unui act creator care proiectează şi întrupează impulsul uman într-o formă. După cum am văzut pînă acum, dacă teoria mimetică este inamica unei atari poetici, teoria expresivă — în formele sale obişnuite — nu îi este nici ea o aliată. Fiindcă amîndouă exclud de la început ideea că poemul însuşi ar putea fi sursa şi locul geometric al propriei sale forţe. Ele ne împiedică, în consecinţă, să-i atribuim poemului capacitatea de crea vreo semnificaţie specială pentru noi, căci semnificaţia implicată de ele, existînd independent, nu are nevoie de poem ca să se exprime pe sine însăşi. Nici teoria mimetică, nici cea expresivă nu cer să fie creată o formulă verbală unică, drept echivalent al acelei semnificaţii.

Chiar şi un teoretician ca Edward Young *, frecvent citat ca unul din eroii tranziţiei spre expresionism de la mijlocului veacului al XVIII-lea, cade în cursa întinsă de teoria sa explicit mimetică, în timp ce proclamă natura organică, „vegetală" a „compoziţiei originale". Proslăvirea de către el a „geniului original" pare un gest destul de cutezător, dar în realitate este doar o invitaţie adresată scriitorilor de a imita natura şi nu cărţile —• altfel spus, de a merge direct la natură, nu prin mijlocirea operelor literare anterioare sau a convenţiilor iz-vorîte din acestea[9]. Într-adevăr, autorul este sfătuit să nu „răsfeţe geniul din cale afară", căci astfel ar putea fi tentat să încerce, plin de trufie, să treacă dincolo de natură pentru a crea, din propria imaginaţie (văzută de pe poziţii platonice), ceea ce Sidney ar fi considerat drept o a doua natură. Acest avertisment apare într-un frag-

* Poet, dramaturg şi eseist englez (1683—1765) (n. t).

# J



ment limitativ şi plin de pietate din *Speculaţii asupra compoziţiei originale,* * fragment care, după opinia noastră, este foarte elocvent, fie că autorul acestor inhibiţii majore este Young însuşi, fie că el i-a permis (după cum se spune) lui Samuel Richardson să le insereze în eseul său. Oricare ar fi forţa geniului (sau poate numai a ,.geniului închipuit", cum descrie Young ceea ce Pope numea „duhul vanitos al trufaşului") în „ţinutul fermecat al fanteziei", geniul „poate să se mişte liber" pe „plaiurile întinse ale naturii" dar numai în limitele ,.naturii vizibile". Restricţia conţinută în ultimele cuvinte este întărită de o frază ulterioară : „poetul poate să ne dăruiască numai ce a văzut cu ochii lui ori ai altuia" [10]

Dacă se poate observa un ecou din Sidney în faptul că Young îi îngăduia geniului să „se mişte" liber pe „plaiurile întinse ale naturii", trebuie să subliniem de asemenea diferenţa dintre opiniile lor. Poetul, lăsat slobod de Sidney să se mişte în zodiacul propriului său spirit, este absolvit în mod expres de dominaţia naturii, pentru a produce o altă natură, o a doua sa natură, coordonată cu, s-o numim astfel, natura naturii. Desigur, va ieşi la iveală că această a doua natură este totuna cu natura ideală platonică, aşa încît poetul care se mişcă în zodiacul propriului său spirit se îndreaptă, totodată, [s]Pre „considerarea divină a ceea ce poate fi şi trebuie să fie". Această mişcare dublă, coincidentă — în acelaşi timp liberă şi predeterminată — îi permite lui Sidney să-şi apere poetul său imaginativ împotriva acuzaţiei de rivalitate nelegiuită faţă de Dumnezeu (acuzaţie sugerată apoi de Young-Richardson)[11]. în mod vădit mişcarea poetului lui Sidney este mult mai metafizică decît cea a poetului youngian. Dar amîndouă sfîrşesc prin a fi imitative, deşi obiectele imitaţiei sînt diferite, aşa după cum lumea empirică este diferită de cea ideală.

Young aminteşte de Sidney nu numai prin folosirea termenilor „a se mişca liber", ci şi prin interesul faţă de "himere". Am văzut că poetul lui Sidney se declara in-

* *Conjectures on Original Composition,* eseu apărut în -l'[59]- (n. t.).

dependent faţă de natură creînd o lume diferită, superioară din punct de vedere moral în comparaţie cu cea a naturii, plină de făpturi ce nu au existat niciodată („Eroi, Semizei, Ciclopi, Himere, Furii şi altele asemenea"). Young, care vrea ca poetul să fie legat de lumea lui Dumnezeu, nu poate aşeza alături aceste două lumi superioare, el fiind mai mefient faţă de „ţinutul fermecat al fanteziei" — denumit de Addison, după Dryden, „drumul fermecat al scrierii" — „în care poetul pierde cu totul urma naturii". Căci, pe un asemenea tărîm, poetul lui Young, care nu ar mai fi sensibil faţă de impactul senzorial al naturii lui Dumnezeu, ci ar dormi „arbitrar peste propria (sa) împărăţie de himere" [12], s-ar afla într-o competiţie falsă şi nefirească cu Dumnezeu (competiţie mărturisită, cu acuze, şi de Sidney, care însă a reuşit să-i evite consecinţele, cu ajutorul metafizicii sale). Odată ce poetul youngian, lăsîndu-se în voia fanteziei, se îndepărtează de natură, incapacitatea sa funciară de a cunoaşte ce este dincolo de lumea materială îl face să închipuiască creaturi artificiale, o adevărată „împărăţie de himere" : „Ce pictor de geniu, oricît de cutezător şi de nobil, ne-ar putea da un portret adevărat al unui serafim ?" Nu, lumea metafizică îi aparţine numai divinităţii şi este dincolo de închipuirea celui mai plin de fantezie dintre noi. Prin urmare fantezia înşeală, poetul expresiv ne amăgeşte şi doar imitaţia ne poate duce spre adevărul divin, pe care avem privilegiul de a-l găsi revelat în natură. Departe de a se apropia de teoria expresivă, Young consacră imitaţia ca pietate, în măsura în care imită natura lui Dumnezeu iar nu operele oamenilor.

în acest sens teoria lui Young reprezintă o dare înapoi chiar faţă de acea vagă, ambivalenţă tendinţă a lui Sidney către expresionism ; în schimb Shelley, nete-mîndu-se de hybris, se va îndrepta, imprudent, dar înarmat teoretic, spre creativitatea totală, nelimitată a omu-lui-dumnezeu care întrezăreşte misterele gnostice — himere ce îşi asumă statutul universal al realităţii eterne.



Aşa cum am mai spus, comun acestor teorii este principiul că facerea însăşi a poemului este un act imitativ, deşi nu toate afirmă acest lucru atît de răspicat ca doctrina lui Young. Mai găsim în teoria lui şi o altă trăsătură comună imitaţionismului omniprezent examinat pînă aici, o trăsătură ce contribuie hotărîtor la slăbiciunea teoriei în cauză ca estetică propriu-zisă : concentrarea asupra „obiectelor" din afara poemului, aduse, in-ferent cu ce modificări, în cadrul său. Am şutea spune, mai generic, că teoreticianul mimetic este preocupat în mod inevitabil mai mult de obiectele din poem decît de poem ca obiect. Cînd Young vorbeşte despre geniul poetic ce se mişcă „pe plaiurile întinse ale naturii", în limitele „naturii vizibile", îl vede amuzîndu-se cu „obiectele infinite / ale naturii / ...zugrăvindu-le cît mai bizar, după cum îi e voia." Poetul trebuie, deci, să se limiteze la obiectivele văzute „cu ochii lui sau ai altora" şi să se ferească de serafimii falşi, de himere. Important este că poemele sînt privite aici •— aşa cum peste puţin timp Sir Joshua Reynolds avea să privească picturile ■— drept o colecţie de obiecte imitate, ca şi cum portretistica şi descrierile naturale ar fi unicele genuri ale artei, ele conducîndu-ne spre propriile lor obiecte. O atare premisă este în deplină consonanţă cu teoria anterioară a lui Addison, potrivit căreia „desfătările secundare ale imaginaţiei" au rolul de a ne reaminti, cu ajutorul artei, de experienţele noastre senzoriale iniţiale —■ „desfătă-Tile primare ale imaginaţiei". Deşi pot avea loc modificări semnificative ale obiectelor amintite şi deşi reacţia noastră în faţa artei poate fi intensificată de modificările respective, un asemenea teoretician nu poate să definească opera de artă decît drept o colecţie de obiecte imitate ce sînt păstrate pentru ca noi să le putem cerceta şi compara cu originalele lor din viaţa reală. Nu «ste de mirare, deci, că în forma pură în care se înfăţişa teoria mimetică în secolul al XVIII-lea, poemul era considerat a fi „asemănător cu o pictură", şi, în ciuda propriei sale naturi verbale şi temporale, el putea împru-



muta de la „arta-soră" idealurile statice şi forma spaţială ale portretului şi peisajului.

**4.**

De la prima ei apariţie, în filosofia platonică, teoria mimetică a pus accentul pe obiectele din afara poemului, ce sînt transportate apoi înăuntrul său. în acest fel a fost neglijat orice interes faţă de poem în sine, ca obiect integral, el fiind tratat ca o combinaţie de obiecte, ca un colaj. Ne amintim nelinişteа lui Socrate (din Cartea a X-a a *Republicii),* legată de relaţia dintre patul arhetipal şi patul material, sau dintre acestea şi patul pictat de artist. Dintr-o astfel de preocupare a rezultat concentrarea, specifică teoriei imitaţiei, asupra obiectelor experienţei şi asupra dependenţei obiectelor reprezentate faţă de obiectele iniţiale. Interesul arătat de Aristotel pentru „obiectul imitaţiei" pare să îi fi fost impus de ascendenţa sa platonică şi multe

din dificultăţile pe care le avem cu *Poetica* derivă din lupta lui latentă cu acea ascendenţă. Dar, atunci cînd sîntem în-cîntaţi de argumentele sale ce ar părea că vin în sprijinul teoriei organice, nu trebuie să pierdem din vedere înţelesul literal pe care Stagiritul îl dă „imitaţiei", folosind termenul în acest prim sens în Capitolul 4 al *Poeticii,* unde „imitaţia" nu înseamnă nimic altceva decît „copiere" („reprodus cu o migăloasă fidelitate")[13]. Observaţia ne obligă la un răgaz de gîndire înainte de a extinde şi liberaliza cu prea multă uşurinţă sensul dat de el „imitaţiei" pînă la a o face sinonimă cu invenţia. Accepţiunea iniţială mai sus amintită rămîne în memorie şi ne sîcîie, obligîndu-ne să admitem o anume dualitate în teoria sa.

în acele pasaje incitante ale *Poeticii,* care au influenţat atît de profund estetica ultimelor două veacuri, Aristotel enunţă principiile după care poate fi construită o intrigă unificată — o intrigă cu o ordine suficientă şi o întindere corespunzătoare ; sîntem însă împiedicaţi



să afirmăm că asemenea pasaje îl reprezintă întru totul pe Stagirit, din pricina interesului aproape literal, arătat de el altundeva în *Poetica,* faţă de obiectul imitaţiei. Astfel, în acel Capitol 9, atît de important şi atît de ambiguu, care poate fi folosit de comentatori de toate nuanţele pentru a dovedi orice aserţiune, distincţia dintre poezie şi istorie, dintre inventarea şi împrumutul intrigii, este estompată în mod conştient chiar în timp ce este afirmată, chiar în timp ce se susţine că acel capitol are menirea de a face clară distincţia în cauză. Iar agentul confuziei este aceeaşi vocabulă „imitaţie" care apare aici ca un ecou al definiţiei date de Aristotel obiectului imitaţiei în tragedie : el numeşte tragedia „o imitaţie a unei acţiuni complete şi întregi, avînd o oarecare întindere", ca şi cînd aceste calificative s-ar aplica acţiunii înainte ca ea să fie imitată (o acţiune completă şi întreagă, avînd o anumită întindere, acţiune care urmează a fi imitată de o tragedie).

Am sugerat aici ideea că Aristotel a fost obligat să împrumute de la Platon unele premise şi expresii, răs-punzîndu-i acestuia la atacul împotriva poeziei. Deşi a acceptat ideea că noţiunea platonică de „imitaţie" are un rol esenţial, el a fost nevoit să adapteze termenul, în conformitate cu propria sa filosofie a procesualităţii. Termenul în cauză izvorîse cu uşurinţă, ba chiar cu evidenţă, din staza metafizicii platonice, preocupată de arhetipurile ideale ce sînt oglindite defectuos în obiecte fizice individuale şi în imaginile artistice disparate ale acestor obiecte. După ce însă Aristotel şi-a însuşit noţiunea respectivă, el a trebuit să o introducă în propria sa structură conceptuală, clădită pe ideea de creştere Şi mişcare. Idealitatea statică a lui Platon, bazată pe entităţi individuale, fie ele fizice sau metafizice, a făcut loc teleologiei dinamice a lui Aristotel. Psihologia reacţiei publicului, precum şi consecinţele morale ale acestei reacţii pentru public şi societate s-au modificat de la un filosof la celălalt în mod corespunzător.

Spre deosebire de idealul platonic auster şi imuabil, realitatea politică imperfectă este, pentru Aristotel, şi



ea în mişcare, ca dealtfel şi capacitatea omului de a se auto-perfecţiona şi de a perfecţiona acea realitate. Astfel Aristotel respinge argumentele lui Platon împotriva poeziei, bazate pe ideea lipsei de valoare a obiectelor imitate de ea. In locul psihologiei de tipul „maimuţa vede, maimuţa face", atribuită de Platon publicului artistic, psihologie conform căreia acestui public trebuie să i se ofere spre imitare numai obiecte ideale pentru a nu fi contaminat, Aristotel ia în mod implicit în considerare capacitatea omului de a se purifica de elementele imperfecte, ale căror imperfecţiuni se desfăşoară dramatic şi în cele din urmă explodează în faţa lui. Poemul întreg, ca obiect, are o structură ce transcende obiectul individual din sinea sa : omul poate învăţa şi văzînd ce *nu trebuie* să facă, nu doar contemplînd obiecte ideale ale emulaţiei. Aşa cum au remarcat alţii înainte, medicina homeopatică aristoteliană o înlocuieşte pe cea platonică, alopatică. Biologul nostru a pregătit o teorie a inoculaţiei. Drept urmare, Aristotel îi poate recunoaşte emoţiei un loc central în poezie — căci tocmai de emoţii trebuie să ne purificăm — fără a condamna poezia, ca Platon, pentru că reprezintă emoţia cu atîta

pregnanţă. Temperatura înaltă şi capacitatea de iluzionare a mitului, cu „forţa sa de influenţă" asupra emoţiilor noastre, nu trebuie abandonate în favoarea imobilei ambiţii a filosofului de a se ocupa de Realitatea unică. Căci psihologul nostru pragmatic nu nutreşte, ca Platon, iluzia înlăturării emoţiilor, ci, mai degrabă, acceptă ideea necesităţii de a convieţui cu ele. Şi totuşi, în ciuda modificărilor radicale impuse fixităţii metafizice platonice de credinţa lui Aristotel în procesualitate şi în evoluţie, termenul „imitaţie" nu dispare, servindu-l pe el cum îl servise şi pe Platon. Ca urmare, aşa cum este manipulată de Aristotel, noţiunea cînd se schimbă, cînd nu.

Nu este de mirare că Aristotel, în lupta sa cu termenul în cauză (al cărui înţeles se cristalizează chiar din conceptul de obiect fix şi de imagine a acestuia) încearcă să îl facă să reflecte lumea în mişcare, şi deci nu poate să-l menţină într-o poziţie fixă : cînd vorbeşte



despre „obiectul imitaţiei", el pare să vorbească, precum Platon, despre un lucru unic şi fix,[14] dar, tot el, susţinînd că tragedia imită o *acţiune,* converteşte obiectul spaţial într-o mişcare temporală.[15] Trecînd de Capitolul 4 al *Poeticii,* cu fixitatea obiectelor imitaţiei, specifică lui, şi ajungînd la criteriile acţiunii bine conduse, din Capitolele 7, 8 şi următoarele — după cîteva posibile reîntoarceri de moment la conceptele fixe, ca de pildă în Capitolele 6 şi 9 — descoperim că încărcătura platonică nu a fost întru totul abandonată, căci, în ciuda modificărilor doctrinei, termenul „imitaţie" în sine pare să implice noţiunea de „obiect" unic, fix, noţiune ce dă greutate discursului teoretic.

Cu toate acestea, multora li se va părea că încerc să găsesc cu orice preţ contradicţii în opera lui Aristotel, amplificînd nepermis fidelitatea sa faţă de imitaţionismul literal. Am oare dreptate să susţin că Aristotel — prins, e adevărat, între înclinaţia filosofică şi ascendenţa sa — se dovedeşte a fi inconsecvent (ori, cel puţin, că aşa pare să fie *Poetica,* datorită aspectului fragmentar şi statutului ei discutabil ca tratat împlinit) ? Îndrăznesc să spun că nu greşesc, fiind convins că influenţa noţiunii literale de imitaţie din Capitolul 4 se face simţită şi în fragmentele centrale, unde Aristotel consideră tragedia drept imitarea unei acţiuni care, încă înainte de a fi imitată, pare să aibă anumite trăsături de ordine şi întindere. Totuşi, în Capitolele 7 şi 8 ordinea şi întinderea sînt amintite în legătură cu capacitatea poetului de construire a intrigii. Putem, atunci, să ignorăm diferenţa dintre imitaţia literală şi aceea, extinsă, care cuprinde actul creator, diferenţă într-adevăr extrem de stingheritoare ? Nu trebuie oare să ezităm o clipă (gîn-dindu-ne la sensul literal al termenului, din Capitolul 4, cu ecouri prelungite în continuare) înainte de a trece cu buretele peste identificarea (sau confundarea) imitaţiei cu actul creaţiei ■— identificare ce se poate observa in Capitolul 9, unde sîntem obligaţi să ne întrebăm dacă forma tragediei îi este dată poetului sau este creată de el ?



Aşa cum am sugerat mai înainte, datorită acelui fragment din Capitolul 9 este dificil să descoperi la Aristotel o atitudine specifică, unitară, faţă de opoziţia dintre cazualitatea istoriei şi cauzalitatea poeziei, deşi el pare decis să lămurească aici tocmai această opoziţie. Trebuie recunoscut faptul că, discutînd tragediile scrise în epoca sa, Aristotel se ocupă de opere care, în cea mai mare parte, aveau drept subiect întîmplări binecunoscute, aparţinînd istoriei legendare, aşadar noţiunea de tragedie ce imită o acţiune preexistentă va fi avut pentru el un sens literal. Aristotel începe Capitolul 9 (al cărui scop era de a diferenţia istoria de poezie) separînd cazualitatea de cauzalitate, adică ceea ce s-a întîmplat aievea de ceea ce s-ar putea întîmpla după legile verosimilităţii şi necesităţii. Dar el este apoi nevoit să suprapună aceste categorii, cînd încearcă să justifice faptul că eroii tragediilor sînt de obicei figuri istorice. Iată justificarea sa : „pricina fiind că ce este cu putinţă e şi uşor de crezut". [u] Dintr-o dată Aristotel pare să se găsească pe marginea imitaţionismului literal.

Dar o atare linie de argumentaţie — particularul şi posibilul istoric ca suport al universalului şi al verosimilului artistic — ar cauza prăbuşirea distincţiei pe care Aristotel intenţiona să o

releve în acest capitol ; aşadar el este nevoit să revină asupra ideii complicităţii de moment dintre poezie şi istorie. Ca urmare, el va argumenta că şi numele fictive sînt binevenite ; nu trebuie să ne cramponăm de aceleaşi vechi poveşti „cu orice preţ", căci adesea majoritatea publicului nu poate sesiza efectul imitativ generat de cunoaşterea întîmplării. Poetul, deci, trebuie lăsat să îşi construiască propriile sale subiecte. Dar în final Aristotel se repliază încă o dată pentru a lăsa istoria şi poezia să se potenţeze, în loc să se excludă, reciproc : „Şi chiar dacă se întîmpla să aleagă un subiect istoric, el nu este mai puţin poet ; căci nu există nici un motiv pentru care unele întîmplări ce s-au petrecut aievea să nu asculte de legea verosimilului şi a posibilului, şi tocmai datorită acestui fapt, el este poetul ori plăsmuitorul lor."

OPOZIŢIA ÎNŞELĂTOARE / H5

Se pare că, odată cu argumentaţia de mai sus, am păşit din treaptă în treaptă de la posibilul imitat (în istorie), inferior filosofic, la verosimilul inventat (în poezie), la posibil ca bază a verosimilului, după aceea înapoi la superioritatea şi independenţa verosimilului şi în cele din urmă am ajuns la mariajul fericit al posibilului şi al verosimilului în fericita secvenţă istorică ce a luat întîmplător forma artei. Calea aceasta, plină de sinuozităţi ingenioase, ne duce către o delicatesă pe care putem să o mîncăm şi să o păstrăm în acelaşi timp. Fraza finală, citată mai sus, ne arată că activitatea creatoare (specifică poetului) este una şi aceeaşi cu activitatea imitativă, în cazul acelei intrigi istorice fericite în care posibilul şi verosimilul se confundă. Poetul îşi copiază intriga din istorie şi — iată ! — el a înălţat o construcţie poetică autentică. Imitaţia literală şi creaţia iscusită sînt unul şi acelaşi lucru pentru că a copia o secvenţă istorică înseamnă pur şi simplu a construi corect. Teoreticianul nostru a eludat, cu un simplu gest, necesitatea acelui ori/ori ce reprezenta sorgintea intenţiei sale de a stabili o distincţie.

în paragrafele anterioare ale aceluiaşi fragment există însă sugestia că imitaţia şi creaţia se întîlnesc, ca activităţi identice — şi nu pe latura imitaţiei (ca în pasajul final sus-amintit) ci, în mod evident, pe latura activităţii creatoare. Se întîlnesc într-un fel care ne face să ne îndoim dacă mai putem concepe imitaţia drept o reflexie literală în maniera statică a lui Platon, aşa cum am fi fost îndemnaţi de Capitolul 4 : „Urmează în chip limpede că poetul sau „plăsmuitorul" trebuie să fie mai degrabă plăsmuitor de subiecte decît de stihuri ; căci el [e]ste poet pentru că imită acţiuni." [17] Dacă nu prea văd cum poate afirmaţia de mai sus să „urmeze în chip limpede", în schimb este evident semnul egalităţii pus aici, fără nici un echivoc, între imitare şi creaţie, — identificare ce se petrece pe terenul creaţiei ; cu alte cuvinte [n]u putem concepe imitaţia, aşa cum este înţeleasă în [a]cest pasaj, decît ca inventarea unei succesiuni de episoade ce alcătuiesc o acţiune veritabilă.

M6 / TEORIA CRITICII

Datorită unor alineate ca acesta, unii comentatori recenţi ai lui Aristotel consideră că doctrina imitaţiei nu contrazice concepţia sa despre poet ca plăsmuitor al intrigii. [18] Sensul „imitaţiei" în contextul respectiv nu este decît acela că poetul, deşi creează liber, ne prezintă acţiuni care sînt asemănătoare acţiunilor oamenilor — cu alte cuvinte, care se pot recunoaşte în modul de comportare al oamenilor. Piesa este o „imitaţie" a oamenilor aflaţi în acţiune, exact ca în viaţa reală. Ea se desfăşoară în faţa ochilor noştri, ca şi cînd am fi martorii unei întîmplări oarecari : deşi parodia unui eveniment, ea este un eveniment-imitaţie.[19] Pentru o teorie a imitaţiei sînt postulate aici doar nişte cerinţe minimale ; excluzînd de la început ideea unor posibile contradicţii ale doctrinei aristotelice, o asemenea interpretare neagă că termenul „imitaţie" ar avea un sens absolut literal care l-ar opune „invenţiei". Deşi susţine că funcţia de reprezentare generală a poemului este măsurată de responsabilitatea imitativă a creatorului său, această doctrină minimală a imitaţiei îi permite poetului să inventeze liber, în conformitate cu principiile artei sale.

Produsul poetic este o operă de artă şi nu o operă a naturii prin ceea ce poetul îi impune ca artist. Această interpretare începe prin a atrage atenţia asupra faptului că pentru Aristotel (după cum se poate vedea în *Fizica* 2) arta imită de asemenea metodele naturii, în sensul că procesul de creaţie este o imitare a procesului natural. Obiectul natural îşi poartă imanent, în sine, principiul dezvoltării sale, ca pe un *telos* : ghinda, ca să folosim un exemplu arhicunoscut, are forma stejarului dinăuntrul ei. Forma sa finală este urmarea firească a dezvoltării interne, aflată în stare latentă. Dar piatra nu poartă o statuie

în ea iar cuvintele limbii engleze nu poartă în ele un *Hamlet,* ca în cazul ghindei şi stejarului, îi revine artistului rolul de a impune materialului străin şi inform — de a-i impune din afară — o formă ce nu îi este imanentă acestuia, o formă la care el n-ar ajunge niciodată dacă ar fi lăsat în voia sa. In plus, artistul trebuie să copieze natura, în sensul că trebuie

să îi dea formei create de el inevitabilitatea formei naturale : obiectul său va avea finalitatea internă pe care o găsim la entităţile naturale ideale, organic dezvoltate. Făcînd astfel el întrece natura, căci obiectul natural are, cu certitudine, imperfecţiuni accidentale, lipsite de relevanţă pentru forma sa teleologică, pe care produsul artistic uman poate să le evite. Telos-ul impus materialului de către artist se imprimă în cele din urmă în structura lui, iar rezultatul este o eflorescentă deplină, realizarea tuturor potenţialităţilor. Este firesc să ni se pară că o statuie a lui Michelangelo a răsărit de la sine din piatră, ori să avem, ca adevăraţi aristotelieni, senzaţia inevitabilităţii momentului culminant şi a dezno-dămîntului într-o tragedie izbutită. Astfel poetul imită procesele naturale, imitînd (în alt sens al cuvîntului) relaţii umane din lumea reală şi subordonîndu-le formei create de el pentru a le transforma într-o copie de o perfecţiune teleologică. Putem acum să înţelegem afirmaţia lui McKeon (şi ea este incitantă tocmai pentru că preîntîmpină anumite confuzii) : imitaţia îl poate obliga pe poet să îşi împrumute formele superficiale preliminare (numite de McKeon „perceptibile" pentru a le diferenţia de cele „substanţiale") din natură ; întrucît, însă, ele îi parvin despărţite de materialele lor fireşti din viaţă, ceea ce contează este modul în care el le re-cre-ează ca răspuns la solicitările şi principiile formale ale artei lui. Şi totuşi arta este imitativă datorită faptului că artistul preia aceste forme iniţiale din lumea exterioară. [20] Iar asemănarea ei cu realitatea o face recognoscibilă pentru noi ceilalţi. Arta este însă *artistică* prin aceea că artistul îşi impune propria-i materie acelor forme, creîndu-le astfel o reactivitate nouă faţă de o nouă inevitabilitate, faţă de alte necesităţi şi probabilităţi De fapt, ea este obligată să îşi creeze o formă nouă. Pentru că, în mod cert nu putem (McKeon este aici de altă părere) să *transferăm* o formă dintr-o materie într-alta, făcînd-o să răspundă altei serii de necesităţi, iară să *transformăm* acea formă într-una nouă, diferită. Teoria lui McKeon potrivit căreia forma rămîne aceeaşi

atunci cînd este transportată din viaţă în artă (teorie absolut indispensabilă pentru ca vocabula „imitaţie" să nu îşi piardă semnificaţia) lasă să se întrevadă o concepţie mecanicistă primitivă asupra relaţiei dintre formă şi materie în artă ; această doctrină este din fericire dezminţită de organicismul profund ce caracterizează aris-totelianismul său.

Dar de pe poziţia propriului nostru organicism nu ne putem întreba oare, pe bună dreptate, dacă formele perceptibile originale, imitate de viaţă, mai sînt cu adevărat relevante pentru produsul finit, odată ce el a căpătat propria sa inevitabilitate şi propria sa formă, sensibilă numai faţă de mediul său artistic ? Cu alte cuvinte, are vreun rost să foloseşti doctrina imitaţiei pentru a caracteriza o teorie în care imitaţia joacă un rol preliminar, minimal, o teorie al cărei miez formal se află, evident, în tradiţia organică şi expresivă ? Puţini teoreticieni ar nega faptul că începuturile artei sînt legate, într-un fel sau altul, de realitatea experienţială, oricît de mult s-ar fi depărtat apoi arta de acea zonă. Dacă astfel arată teoria aristotelică a imitaţiei, atunci riscăm să nu mai putem face nici o distincţie între Aristotel şi Coleridge.

Mi se pare că dorinţa de a confunda imitaţia cu „plăsmuirea" ar putea avea drept rezultat estomparea unei concepţii a lui Aristotel, vizibilă în *Poetica* sa, fie şi numai cu intermitenţă. Este adevărat că adesea el se referă la imitaţie considerînd-o din perspectiva inventării unei intrigi, astfel încît sîntem, pe bună dreptate, invitaţi să înţelegem imitaţia în dimensiunea ei cea mai generală şi cea mai puţin restrictivă : aceea de a face ca poemul să fie asemănător vieţii, şi doar atît. Nu o dată singura interpretare posibilă pare a fi cea de mai sus. Pe de altă parte însă, deoarece îi răspunde lui Pla-ton şi deoarece se referă la o tradiţie dramatică bazată pe trame comune dintr-o istorie presupusă, Aristotel înţelege din cînd în cînd imitaţia în sens literal, ca o alternativă la creativitate. Cercetînd întreaga istorie a tradiţiei mimetice, în care

imitaţia este luată în serios, ar fi

imposibil să nu observăm originile aristotelice ale imitaţiei, oricît ar părea ele de minore şi sporadice. Am putea specula asupra unor interpretări fundamental diferite care să-l reconcilieze pe poetul-imitator cu poetul-creator. De pildă, am putea defini „imitaţia" aristotelică în sensul limitat folosit de Platon în *Republica* sa (Cartea a III-a[21]), drept transformarea naraţiunii într-un dialog cu mai multe voci. Astfel, imitarea unei acţiuni n-ar însemna altceva decît împrumutarea unei trame (adică a unei intrigi, a unei secvenţe de fapte) din istorie (sau din versiunile ei timpurii, mitice) şi transpunerea tramei respective într-o formă dramatică. Dar o atare accepţiune limitată vine, evident, în contradicţie cu spiritul afirmaţiei Stagiritului potrivit căreia poetul este creatorul intrigii dramatice iar funcţia lui poetică rezidă tocmai în crearea respectivei intrigi.

Putem totuşi să folosim noţiunea de „imitaţie" în sensul ei restrîns, pentru a reconcilia interesul bivalent al lui Aristotel faţă de crearea de forme şi împrumutarea de forme, considerînd că poetul este angajat într-o operaţie în doi timpi : mai întîi el rearanjează incidentele unei trame binecunoscute (în mod ideal o secvenţă din istorie căreia instinctul uman al formei i-a impus conturul său mitologizant), într-o structură cît mai eficientă ; în al doilea rînd, o „imită", turnînd-o în tiparele dialogului şi acţiunii dramatice. Ca urmare, tragedia devine „imitaţia unei acţiuni serioase şi complete avînd o oarecare întindere", ori, cu alte cuvinte, „imitaţia unei acţiuni care încă dinainte (pînă să i se dea o formă „imitativă") avusese o ordine, o alcătuire şi o întindere adecvată. Totuşi, chiar şi într-o atare lectură, plăsmu-lrea anterioară a intrigii de către poet apare mai puţin semnificativă decît plăsmuirea piesei propriu-zise, deşi-Aristotel ar fi dorit, evident, ca raportul să fie răsturnat. Din perspectiva ambelor lecturi heterodoxe mai sus pomenite acţiunea posedă o anumită ordine, alcătuire şi întindere înainte de a fi „imitată" (fie aceste atribute derivate din istorie, fie ele impuse de poet prin Procesul creator) ; acea structură a acţiunii (ca „obiect")

este apoi „imitată" (în sensul restrictiv, platonician), fiind transpusă în dramă.

Deşi fiecare din cele două lecturi ar putea rezolva unele chestiuni litigioase — reconciliind ceea ce pare ireconciliabil în *Poetica* — ele nasc alte întrebări, poate şi mai dificile. Căci prima lectură, ca şi a doua, ridică înfăţişarea incidentelor şi scrierea dialogului la rangul de activitate imitativă fundamentală a poetului. De fapt structura acţiunii înseşi este considerată drept o cauză pur materială ce trebuie să îşi asume forma dramei, în ciuda faptului că Aristotel socoteşte intriga (rezultatul modelării incidentelor în cadrul structural al acţiunii, înaintea scrierii oricărui dialog specific) drept cauză formală, iar elementele prezentaţionale sînt reduse la statutul, mai puţin semnificativ, de cauză materială (vezi în special Capitolul 14, precum şi Capitolul 6). Nu, aşa cum am văzut, pentru Aristotel poetul e poet pentru că îşi plăsmuieşte intrigile sale, iar natura sa imitativă constă tocmai în plăsmuirea acelor intrigi, pe cînd scrierea piesei (ca secvenţialitate de replici şi gesturi) este, evident, subsidiară. Dacă obligaţia creatoare a poetului vine în conflict cu necesitatea ca el să fie un imitator în sensul literal din Capitolul 4, sau să imite acţiuni ce posedă o ordine şi o întindere anume încă dinaintea cunoaşterii lor de către poet, atunci Aristotel rămîne să se acomodeze cu amintita inconsecvenţă potenţială, aşa cum ne-am acomodat şi noi cu el în aceste două milenii. Stagiritul însuşi nu ne-ar lăsa să-l scoatem din încurcătură printr-o încercare de restrîngere a „imitaţiei" la procesul de transformare a naraţiunii în dramă (deşi această accepţiune îşi are precedentul ei în doctrina lui Platon), sau prin extinderea sensului, aşa încît „imitaţia" să cuprindă orice reprezentare a unor fiinţe recog-noscibile, a dimensiunii morale şi a crizei lor existenţiale — asemănătoare cu ale noastre. © atare reducţie generică ar putea explicita concepţia (dezbătută pe larg mai departe, în Capitolul 6) potrivit căreia drama este *o*

imitaţie a vieţii deoarece prezintă într-o formă ficţio-nală, încapsulată, întîmplări reale ■— urmărite de noi ca spectatori — cu personaje care se comportă, într-o măsură mai mică sau mai mare, ca şi oamenii reali în situaţii reale, şi care reacţionează tipic, cum ar face şi oamenii reali, pentru motivele lor reale. Cuvîntul „imitaţie" îşi pierde însă capacitatea formativă dacă semnificaţia sa se reduce la acest numitor comun minimal. Aristotel subliniază adesea (dar *nu* şi în Capitolul 4) că forţa imitaţiei rezidă în chiar caracterul ei mai-mult-decît-reminiscent ; ea rezidă, altfel spus, în libertatea ei faţă de

istoricitatea supusă factualităţii. Iar noi nu putem desluşi enigma aceasta stabilind o interdependenţă între „imitaţie" şi forţa noastră generală de recunoaştere. Dar încercînd să fim absolut corecţi, precum şi cinstiţi faţă de noi înşine şi faţă de Aristotel, cu care ne confruntăm în acelaşi timp, ne dăm seama că amintitul conflict devine mai puţin reconciliabil. Istoria teoriei critice l-a acceptat, de fapt, ca atare (chiar dacă nu întotdeauna în mod conştient), pendulînd cînd spre o latură a sa, cînd spre cealaltă. Mă reîntorc aşadar la propriile mele dificultăţi pricinuite de cele două versuri aristotelice. Dacă am insistat atît de mult asupra lor, aceasta se datoreşte faptului că aici, la sorgintea esteticii occidentale, într-o singură carte, se încheagă conflictul amintit în însăşi esenţa sa, iar preţul respingerii imitaţiei în scopul eliberării capacităţilor umane de manipulare formală pare exprimat atît de limpede. Esenţa dificultăţii mimesisului aristotelian constă în aceea că „obiectul" imitaţiei trebuie să fie pur şi simplu un „obiect al imitaţiei", dar, în acelaşi timp, ca acţiune ce are anumite însuşiri, de pildă integritate sau o întindere potrivită, el reprezintă însăşi «cauza formală" ; iar poetul-creator se dovedeşte demn [de] acest titlu tocmai datorită rolului activ pe care şi-l [a]sumă în producerea cauzei formale. S-ar părea că Aristotel, al cărui interes major este acela de a crea un model teoretic al intrigii tragediei perfecte (ca tot organic), [es]te obligat să se lupte în acelaşi timp cu exigenţele



unui jargon platonic ostil. Am văzut că însăşi expresia „obiect al imitaţiei" implică o entitate deja formată ce aşteaptă, în această formă, să fie imitată. Cit de diferit — în special din perspectiva înţelesului dat imitaţiei în Capitolul 4 — sună propoziţia „tragedia este imitarea unei acţiuni" deja înzestrate cu anumite însuşiri (integritate, totalitate, etc), în comparaţie cu, de pildă, următoarea : tragedia este plăsmuirea sau construirea unei acţiuni în care episoadele sînt astfel -manipulate încît să se creeze anumite structuri necesare integrităţii, totalităţii ei, etc. Spiritul lui Aristotel, aşa cum apare el în *Poetica,* se străduieşte, probabil, să promoveze a doua definiţie, dar limbajul îl sileşte să o rostească pe prima ; ce urmează de aici sînt anumite inhibiţii remanente care reduc pregnanţa contribuţiilor sale remarcabile ca pionier al teoriei organiciste.

5.

Semnificaţia mai sus amintită a „obiectului" din expresia „obiectul imitaţiei" a supravieţuit pînă azi, ca o veritabilă obsesie a teoriei mimetice, abătînd-o mereu, de două milenii, de la direcţia centrală urmărită de Aristotel însuşi. Ne dăm seama acum că o reorientare înspre sensul aristotelic major ar implica modificarea semnificaţiei „obiectului" : de la obiectul *în* operă la opera *ca* obiect, ori altfel spus, de la obiectele imitate incluse în operă la opera ca obiect creat, integral, care transcende şi transformă obiectele cuprinse în ea. Chiar şi Coleridge, autorul conceptului de imaginaţie primară care se întrevede în fundalul declaraţiilor emfatice ale lui Shelley, pare preocupat de imitaţia obiectelor în sfera imaginaţiei primare şi în sfera aşa-numitei „fantezii". [22] In concepţia lui, fantezia, care poate face uz numai de „lucruri fixe şi definite", este încorsetată de limitele pe care empiristul le impune memoriei, aşa încît, ca şi memoria, „Fantezia trebuie să primească toate materialele gata făcute în virtutea legii asociaţiei". Aceste mate-



riale, fixe şi definite, reprezintă în mod evident impresii senzoriale, obiecte aşa cum ne apar nouă. Şi, descriind imaginaţia primară drept „Forţa vie şi Agentul primordial al tuturor percepţiilor umane, precum şi [drept] repetiţia în mintea finită a actului etern al creaţiei din infinitul SÎNT", Coleridge îi cere aceleiaşi imaginaţii să le confere obiectelor o vitalitate subiectivă, dăruindu-le astfel viaţa. în Teza VII din Capitolul 12 el afirmă că „orice obiect este, ca *obiect,* mort, fix, incapabil el însuşi de acţiune şi, în mod necesar, finit". Coleridge ne reaminteşte ideea de mai sus cu ocazia definiţiilor din Capitolul 13, cînd proclamă necesitatea ca imaginaţia — forţa dătătoare de viaţă („esenţialmente vitală") — să fie impusă obiectelor, care, *„(ca* obiecte) sînt funciarmente fixe şi moarte". în lumea empiristului ele rămîn doar obiecte, rămîn înţepenite şi moarte, ca materialele „fixe şi definite" primite de fantezie, „gata făcute în virtutea legii asociaţiei", iar fantezia nu poate face nimic altceva decît să le combine, în starea lor lipsită de viaţă. Forţa divină, dătătoare de viaţă, a imaginaţiei primare, răspîndeşte, prin intermediul subiectivităţii penetrante a lui SÎNT, o căldură vitală asupra „lumii neînsufleţite şi reci" amintite de Coleridge în oda sa *Dejection* („Deznădejde") în care poetul vorbeşte

despre absenţa imaginaţiei. Oda se încheie cu urarea ca prietena poetului să se bucure de o lume binecuvîntată ca aceea a Bătrînului Marinar izbăvit şi reîntinerit : *To her may aii things live, front pole to pole, I Their life the eddying of her living soul!* (){Şj lucrurile toate, de la un pol la altul, pentru °a sănvie / Iar viata lor — volbura viului ei suflet fie !«).

Tocmai „lucrurile" din versul de mai sus, obiectele }ransformate de acel SÎNT, care nu mai par moarte şi [1]ncetează, în consecinţă, să mai fie obiecte, tocmai ele .mt imitate de poet şi aduse în poemul său cu ajutorul ^sginaţiei primare. Rolul imaginaţiei secundare, deci, [a] forţă de creare a poemului, [23] ar fi acela de a transla viziunile egocentrice ale imaginaţiei primare în-



tr-o operă literară. Astfel, imaginaţia secundară este „un ecou al celeilalte [imaginaţia primară], coexistînd cu voinţa conştientă..." In măsura în care ea este un ecou, rămînem, în mod evident, în sfera teoriei mimetice, deşi se are în vedere un obiect intern al imitaţiei. Iar Shelley nu va avea nevoie să forţeze şi mai mult nota ca să poată să rostească declaraţiile sale pline de bravură.

Dar tot Coleridge afirmă, în propoziţia imediat următoare, că ea (desigur, imaginaţia secundară) „dizolvă, împrăştie, risipeşte pentru a re-crea" (bineînţeles) materialele imaginaţiei primare. Iată însă că o asemenea activitate (de dizolvare, de împrăştiere, de risipire) în cursul facerii poemului, vine în contradicţie cu afirmaţia din propoziţia anterioară conform căreia imaginaţia secundară este un ecou al celei primare. Dacă ecoul este o reîntoarcere a originalului sub aceeaşi formă, cum poate fi forma respectivă dizolvată pentru a fi re-creată, ca o formă nouă, de imaginaţia secundară ? Ecou sau re-creare ? Actul fundamental al creării are loc în sfera imaginaţiei secundare sau a fost săvîrşit deja de cea primară ? Imaginaţia secundară este doar imitativă ori este activă, într-un mod original ? Ca să formulăm altfel, forma produsului imaginaţiei secundare îi preexistă sau se naşte chiar din ea ? Coleridge nu face altceva decît să sporească, de fapt, confuzia, adăugind : „Cînd acest proces [de dizolvare, împrăştiere şi risipire, în vederea re-creării] devine imposibil, el încearcă totuşi, cu orice preţ, să idealizeze şi să unifice." Desigur este vorba aici de o activitate de creaţie conştientă ; Coleridge are în vedere un produs organic a cărui formă nu se limitează la formele pe care imaginaţia primară le oferă pentru a fi reproduse, ca un ecou, de activitatea de creaţie, deşi aceasta încearcă sa dizolve chiar formele respective. Pe care din cele două imaginaţii secundare să o acceptăm ? Ambiguitatea aceasta se confundă cu atracţia simultană a lui Coleridge către tradiţia mimetică şi cea expresivă — sau aristotelică Şi» respectiv, platonică —, ceea ce se reflectă şi în defi"



niţiil. gemene dar atent nuanţate, date de el „poemului" Şi „poeziei" în Capitolul 14 din *Biographia Litera-ria.* în privinţa lui Coleridge (şi a lui Aristotel, dealtfel, *cn* care se aseamănă aici) trebuie să procedăm cu maximum de atenţie, căci avem de-a face cu o doctrină profund contradictorie. El nu mai revine nicăieri asupra distincţiei dintre imaginaţia primară şi cea secundară, distincţie schiţată imperfect şi obscur, şi care, cu toate acestea, a avut o influenţă copleşitoare asupra teoriei critice. [24] Nici o altă pagină din istoria criticii nu a stîrnit mai multe comentarii şi dezbateri.

Să ne întoarcem acum la ideea de imaginaţie secundară activă, lăsînd-o la o parte pe cea pasivă. Ea îşi re-creează lumea sau se străduieşte să îşi unifice obiectul — ceea ce pare a fi acelaşi lucru. Noua formă creată în mod conştient de imaginaţia secundară în sistemul limbii diferă de formele create mai puţin conştient, pe care ea le-a dizolvat. Forma ei reacţionează, deci, faţă de sistemul lingvistic ; această formă s-a născut din strădania poetului de a-şi scrie poemul şi nu poate fi redusă la formele pe care el le cunoştea înainte de a se apuca de lucru, deşi poate că tocmai acele forme l-au impulsionat să se supună caznelor creaţiei. Varianta activă a imaginaţiei secundare este la fel de diferită de imaginaţia primară ca şi definiţia coleridgeană a „poemului" (ca operă finită organică) faţă de aceea a „poeziei" (ca viziune instantanee). Acest subiect va fi discutat în capitolul ce urmează. Dar cealaltă variantă a imaginaţiei secundare — ca simplu ecou al celei primare — este mai adecvată pentru capitolul de faţă (şi, datorită ambivalenţei lui Coleridge, este adecvată chiar ca încheiere), capitol în care au fost amintite poate prea multe varietăţi ale sensurilor imitative atribuite poemelor.

**V**

CONCEPTUL DE FORMA ŞI ESTETICA UMANISTA

**1.**

Alături de conceptul imitaţiei, care pare să fi dominat estetica occidentală timp de multe veacuri, teoria literară a glorificat *forma,* ca invenţie umană. Dacă spiritul imitaţionismului (realist din punct de vedere filosofic) ne cere să considerăm formele fundamentale ale artei ca fiind date din afară — ca existente anterior conceperii operei artistice —, avem deschisă în faţa noastră alternativa de a considera că aceste forme se nasc din capacitatea creatoare a omului. Esenţială este întrebarea : lumea pre-umană (adică lumea existentă înainte ca omul şi capacitatea lui de formare să vină în contact cu ea) este guvernată de ordine sau de haos? Cu alte cuvinte lumea aceea, anterioară percepţiei umane, este deja formată, astfel încît trebuie să o copiem pentru ca operele noastre să capete formă ? Sau omul, folosind capacitatea sa de creare a formei — trăsătura fundamentală a umanităţii — impune ordinea sa unei lumi haotice ? Este ordinea, prin urmare, naturală, intrinsecă, sau umană şi impusă, produsul artei ? Şi dacă a doua variantă se dovedeşte corectă, cum reduce impulsul formal uman ponderea lumii neformate ?

în capitolul precedent am văzut că ambele concepţii sînt prezente, uneori într-o stare conflictuală, chiar şi în *Poetica* lui Aristotel. Stagiritul pare să spună pe alocuri că poetul imită acţiuni deja formate, iar alteori că el impune o anumită formă unor episoade istorice cărora le lipseşte forma intrinsecă. „Forma" înseamnă pentru Aristotel structura teleologică, potrivit doctrinei sale



privind „cauza finală". Fie ea un fenomen cosmologic, fie unul estetic, forma îşi va menţine, după Aristotel, natura teleologică. Pentru gînditorul antic întrebarea este dacă istoria, ca subiect (obiect de imitat ?) al poeziei, posedă în sine o finalitate imanentă ca principiu de organizare (şi în acest caz poezia nu trebuie decît să imite istoria), ori istoria este doar un accident, o sec-venţialitate aleatorie de incidente care trebuie reordo-nate în spiritul unei anumite finalităţi de teologia poemului. Este neîndoielnic că, pentru Aristotel, în natură există un *telos,* dar se nasc multe întrebări cu privire la măsura în care potenţialitatea scopului final se realizează în cadrul labirintic şi aleatoriu al activităţii umane. Funcţia poeziei este tocmai aceea de a crea o secvenţialitate temporală în care potenţialitatea amintită să se realizeze deplin.

în ciuda ambiguităţii manifestate de Aristotel în privinţa chestiunilor amintite mai sus, în momentul de faţă este evident că partea cea mai bună şi mai utilă a doctrinei sale o constituie prescripţiile referitoare la modul de construire a formelor tragice perfecte. Aceste prescripţii * constituie miezul *Poeticii* şi au făcut din ea prototipul tratatelor teoretice occidentale. Prescripţiile aristotelice pleacă toate de la premisa că acţiunea tragică este o structură formală plăsmuită ; pe de altă parte însă, moştenirea platonică — filosofică şi terminologică ■—, cu un caracter mai static, îl obligă pe Stagirit să se conformeze conceptelor literal mimetice, chiar în timp ce îşi dezvoltă teoria sa dinamică şi organică. Şi am re-marcat deja fidelitatea sa tenace (deşi sporadică), sesizabilă în întregul tratat, faţă de acea doctrină, mai reacţionară. Să încercăm acum să lăsăm la o parte problema am-^guităţii de intenţie şi să ne ocupăm în exclusivitate de ■Aristotel ca părinte al inventivităţii poetice. Şi, cu toate ca .m cele din urmă ne debarasăm de conceptul său de [1]rnitaţie> se poate spune cu certitudine că obsesia for-ptei umaniste în estetica occidentală începe în momentul In care Aristotel pune sub semnul identităţii capacitatea



poetică şi unitatea formală creată de om. Odată cu afirmaţia sa că acţiunea tragediei se caracterizează prin integritate şi o întindere adecvată, el este (şi noi de asemenea) irevocabil îndatorat conceptului de formă. Descrierea organică a sensului dat de el acestor termeni este extraordinar de lucidă şi amăgitor de simplă — este de fapt, ea însăşi, inevitabilă. Pe măsură ce îşi dezvoltă argumentaţia, el îşi dă seama din ce în ce mai clar că ideea de unitate este

suficientă. In opinia lui Aristo-tel, poetul tragic trebuie să transforme linia cronologică de dezvoltare într-una logică ; altfel spus, să transforme *post hoc* în *propter hoc.* Aşa încît definiţia dată de eî integrităţii formale îl obligă să formuleze, în Capitolul 7, propriile sale definiţii ale începutului, mijlocului şi sfîr-şitului acţiunii. Iar înţelesul acestor termeni este mai curînd determinat de logică decît de simpla secvenţiali-tate. „începutul este acel lucru care nu urmează el însuşi după altul *printr-o necesitate cauzală* [sublinierea mea], dar după care urmează altceva, în chip firesc, mai devreme sau mai tîrziu." Ca atare, dacă începutul are consecinţe logice dar nu şi antecedente, mijlocul are atît antecedente cît şi consecinţe, iar sfîrşitul este rezultatul tuturor antecedentelor, dar nu mai este urmat de nici o consecinţă. Fireşte că aceşti termeni nu posedă o forţă cronologică deosebită, aşa cum sînt folosiţi aici : romanul „felie de viaţă", un fragment de istorie care intersectează cronologia normală a experienţei la întîmplare, începînd şi sfîrşind în puncte accidentale ale acesteia, nu poate avea un început, un mijloc sau un sfîrşit în sensul aristotelic.

Aşa cum am mai arătat, poetul lui Aristotel transformă „cazualul" lumii empirice în „cauzalul" artei (şi ce lume nouă se deschide în faţa noastră prin simpla transpunere a lui „zu" din „cazuai" în „cauzal" !) El izolează un segment liniar care din perspectiva istoriei a[r] părea să nu fie decît atît, un segment ; îl scoate din sec-venţialitatea sa empirică, îndepărtîndu-l de ce este înaintea sa şi de ce vine după, şi îl face să devină * care este sau a fost sau poate oricînd să fie. De fapt



tul arcuieşte segmentul liniar transformîndu-l într-un cerc, o fuziune interdependentă a tuturor începuturilor, mijlocurilor şi sfîrşiturilor ; iar lumea suficientă sieşi a poemului este închisă în acest cerc. Nu ne putem imagina o îndepărtare mai mare de simpla imitaţie a istoriei, de conceptul dependenţei secvenţialităţii interne faţă de secvenţialitatea externă, decît cea pe care se încumetă să o imagineze aici Aristotel. Dorinţei lui Pla-ton de a distruge ideea de creare a mitului ca fiind o piedică în calea găsirii adevărului, Aristotel îi replică apărînd, dezvoltînd şi cultivînd capacitatea omului de a transforma adevărul istoric în mit, în categoriile antropo-morfice ale inevitabilităţii impuse de *poesis.* Putem să nu fim alături de Aristotel, în încercarea lui, din Capitolul 9, de a face istoria să coexiste cu legenda formată, văzînd istoria *ca* legendă sau legenda *ca* istorie ?

Prin urmare, fiecare secvenţialitate de tipul înainte-şi-după trebuie să devină un lanţ al cauzei şi efectului, în care efectul final este final şi din punct de vedere dramatic, sau, în formularea Doctorului Johnson : „Sfîr-şitul piesei este sfîrşitul aşteptării". Dacă nimic nu urmează faptelor precedente din întîmplare, în mod accidental, ci este cauzat de acestea şi este, la rîndul său, cauza a ceea ce urmează, atunci totul se petrece în sensul scopului final, care se dovedeşte a fi rezultatul conlucrării tuturor celor petrecute. Bineînţeles că o atare înlănţuire cauzală presupune că fiecare element al operei — episod, personaj, metaforă (ba chiar şi cuvîn-tul ?) — trebuie să devină un factor indispensabil pentru ceea ce este şi realizează opera respectivă. Artistul afirmă în mod explicit că părţile sînt total indispensabile întregului. [2]

Ataşamentul lui Aristotel faţă de spiritul a ceea ce S^neraţiile ulterioare vor numi „forma organică" (ple-[Clnd], ca şi gînditorul antic, de la o metaforă biologică) "e un rezultat al încercării sale de a găsi criterii care *a guverneze întinderea potrivită a acestui întreg unicat. Cît de întinsă trebuie să fie o operă ca să repre-



zinte o entitate unică şi completă ? Răspunsul, „destul de întinsă, dar nu prea întinsă" — în cazul poemului, aceasta însemnînd „nici prea lung, nici prea scurt" —. pare o tentativă evidentă de eschivare, dar el este singurul răspuns pe care îl poate da adeptul organicismului structural[3]. In ciuda celor afirmate de aşa numiţii aris-totelieni din vremea Renaşterii şi din veacurile următoare în privinţa „unităţii de timp" restrictive pe care Aristotel ar fi impus-o dramei, este probabil că el ar respinge orice „limite arbitrare ale întinderii". [4] Autorul *Poeticii* recomandă o întindere cît mai mare, pînă la un punct optim, dincolo de care tragedia devine prea lungă pentru ca să mai fie percepută ca o unitate : „Cu cît este mai lungă, cu atît piesa va părea mai frumoasă, datorită întinderii ei, cu condiţia să poată fi percepută ca un tot". Şi în fiecare caz în parte, limitele vor fi impuse de necesitatea ca acţiunea unitară să se desfăşoare

pînă la capăt : „Sau, ca să mă exprim mai simplu, limitele întinderii potrivite sînt cele necesare pentru ca în înlănţuirea de întîmplări, potrivit legii verosimilităţii sau necesităţii, să se treacă de la nefericire la fericire, sau de la fericire la nefericire". [5]
Decizia în privinţa întinderii este, deci, total subordonată modului în care acţiunea trebuie să se deruleze pînă la capăt conform exigenţelor legii verosimilităţii şi necesităţii. Nu o putem cunoaşte niciodată înainte ; fiecare operă îşi stabileşte propria-i regulă, pe măsură ce se desfăşoară conform necesităţii sale interne. Cea mai fidelă glosă pe marginea acestui pasaj nea fost dată, după părerea mea, de acel fidel aristotelian, Ben Jon-son, în *Descoperirile* * sale : „Iar subiectul este judecat drept cel mai bun, atunci cînd întinderea sa este cea mai mare, fără să poată să crească încă mai mult ; aşa se cuvine, ca acţiunea să fie lăsată să se dezvolte, pînă cînd necesitatea impune o încheiere". [6] „Să fie lăsată să

* *„Timber, or Discoveries upon Men and Matters"* — o culegere de note şi cugetări ale lui Ben Jonson, publicată postum» în 1640. (n. t.).



se dezvolte, pînă cînd necesitatea impune o încheiere" — o formulare mai potrivită nu am putea găsi. Ea sugerează descrierea biologică a unei sarcini materne ideale, fiind totodată o prescripţie pentru construcţia dramatică. Bineînţeles, acesta este şi punctul meu de vedere. Poetul transformă inevitabilităţile formei în materialele de construcţie a operei sale. Forma, ca structură de potenţialităţi şi probabilităţi realizabile, reprezintă modul în care poetul reproduce procesul organic în natură : el impune unor materiale altminteri inerte o en-telehie ideală — care nu admite nici un element în-tîmplător —, dezvoltată din interior. Prin urmare pentru Aristotel cauza formală, încărcată de finalitate, aduce cu sine în mod automat realizarea cauzei finale a tragediei — anume efectul produs de tragedie asupra acelora care se supun cauzei formale, generatoarea tuturor efectelor. Iar scopul ultim (efectul emoţional intrinsec al tragediei[7]) se află cuprins în finalitatea contingenţială a momentelor interdependente ce constituie forma unică, tragedia însăşi.
Din nou descoperim la Aristotel, în pofida unor incertitudini care tind spre alte direcţii, începuturile unui cult al formei, cult ce pleacă de la premisa că unor materiale diverse, întîmplătoare, li se impune în mod silit o unitate convergentă, austeră. Estetica implică respingerea totală a aleatoriului, sau, mai degrabă, implică transformarea aleatoriului, modelarea sa într-o formă cauzală, sub supravegherea conceptului de necesitate, ce acţionează constant, deşi este o invenţie umană. Datorită interfuncţionalismului absolut al părţilor, contingenţei mutuale ce determină finalitatea lor atotcuprinzătoare, forma poate fi considerată drept rezultatul im-Punerii unei teleologii umane — reflectare a teleologiei latente din natură. De aceea putem spune, în termenii utilizaţi anterior, că poetul a făurit nu o colecţie de obiecte imitate, ci un obiect fundamental, al său şi numai al său.
După cum am văzut mai înainte, valoarea specială acestor forme create de om, a acestor obiecte estetice,



rezidă în contrastul dintre realizarea totală a entelehiei prin ele şi realizările abortive ale experienţei normale. Este, într-o formulare diferită, contrastul dintre ordinea artei şi dezordinea vieţii. Se cere, deci, recunoscut aleatoriul existenţei, căruia arta îi propune un corectiv. Ori-cît ar crede Aristotel în natura fundamental telîcă a realităţii, el consideră, în mod evident, că experienţa noastră este oricum nedesăvîrşită ; iar caracterul particular şi întîmplător al secventialităţii istorice îi impune poetului, prin intermediul necesităţii şi probabilităţii, să-i dea secventialităţii poetice un caracter telic, universal.

**2.**

Ce modalităţi alternative există pentru a lega poemul de realitate aşa încît ordinea lui să fie justificată ? Pentru a repeta alternativa sugerată anterior, putem mai întîi să postulăm o ordine şi o finalitate originală în realitatea noastră externă, situaţie în care poemul trebuie să i se supună acelei ordini, el realizîndu-şi natura formală prin imitarea unui *telos* existenţial preexistent; sau putem postula un caracter atelic sau chiar haotic al realităţii externe, şi atunci poemul devine sursa originală a unei ordini telice, ordine care impune categorii estetice pentru a clarifica ceea ce în cadrul experienţei preestetice (sau anestetice) rămîne nedezvoltat, confuz, lipsit de sens. Cu alte cuvinte, dacă atributul

esenţial al artei este structura unificată, cu caracter de finalitate, ea trebuie să realizeze această structură fie împru-mutînd-o din elemente existente anterior (ca în prima ipoteză) fie inventînd-o în întregime, dacă structura nu a existat înainte ca arta respectivă să se nască (potrivit ipotezei secunde). Prima variantă este evident cea mimetică, iar a doua ţine de aspectul formalist *al* concepţiei aristotelice, pe care l-am subliniat în capitolul de faţă.
(Există, desigur, şi o a treia variantă, care neagă că arta ar avea o structură unificată, cu caracter de finalitate : dacă admitem că existenţa-anterioară-artei nu

are nici o ordine — pe care arta să o imite —, arta este, totuşi, mai îndatorată faţă de existenţă decît faţă de ea însăşi [sau faţă de vreo eventuală ordine proprie, independentă], aşa încît ea este obligată să fie imitativă şi să reproducă în şinele său natura aleatorie şi atelică â existenţei. Un atare punct de vedere, generatorul unei concepţii antiformale a artei, devine de fapt o antiestetică : el conţine în sine ideea că datoria artei este să se autodistrugă, identificîndu-se cu ceea ce ar fi trista lipsă de sens a vieţii. Lumii create îi ia locul lumea dată. Arta ar avea exact rolul pentru care Platon a incriminat-o de la început, doar că lumea aparenţelor mărunte, specifică ei, s-ar confunda cu întreaga lume existentă. O asemenea doctrină a aleatoriului artei [eu însă m-am mai întrebat şi pînă acum cum te poţi dedica aleatoriului, fără să pierzi ele îndată însăşi noţiunea de aleatoriu] se îndepărtează total de concepţia mea asupra tradiţiei estetice occidentale, căreia îi atribui calificativul de umanistă. Doctrina amintită a făcut în ultima vreme numeroase aderenţe în rîndul anti-teoriilor referitoare la mai toate artele). [8]
Apărută la multe veacuri după Aristotel, rigida estetică neoclasică se manifestă în sensul primei variante menţionate mai sus. Spre deosebire de teoria aristotelică, ea are în vedere un poem în acelaşi timp totalmente formal şi totalmente imitativ. Poemul fidel neoclasicismului este indiscutabil un model al ordinii, dar o ordine ce reflectă întocmai o structură cosmică raţională. Toate Părţile poemului, toate opţiunile făcute de poet în cadrul fiecărei părţi, sînt subordonate unui scop precum-pănitor, dar acesta, la rîndul său, pare să fie dictat de rigorile unei realităţi cosmice externe avînd şi ea un caracter de finalitate. Aserţiunile teoretice ale lui Ale-xander Pope reprezintă o ilustrare perfectă a unei atari certitudini filosofice ce vizează atît poemul, cît şi lumea. Dacă punem alături propoziţiile referitoare la poezie din *Eseu despre critică* şi cele referitoare la cosmos, aflate m Epistola I din *Eseu despre om,* vom descoperi că Poemul raţional deţine o poziţie absolut consecventă şi

confortabilă în cadrul universului raţional al vieţii şi artei, care îl înconjoară. In ciuda distanţei mari în timp dintre *cele* două poeme, modelul de poem (şi de critică) preconizat de Pope în 1711 corespunde exact modelului pe care îl va cere şi îl va justifica universul descris cu douăzeci de ani mai tîrziu. Într-adevăr, premisa fundamentală a poeticii formulate anterior va fi aceea a unei construcţii universale, de dimensiunile sugerate în cel de-a-al doilea *Eseu.* Cum universul însuşi este conceput ca o construcţie estetică, relaţiile sale de mutualitate cu domeniul estetic sînt absolut logice.
Afirmaţia majoră că poetul, în căutarea ordinii, nu poate decît să se supună ordinii anterioare a imaturii apare în cupletul-cheie de la începutul părţii I din *Eseu despre critică: Natura to all things jixed the limits fit, / And wisely curbed proud man's wit* („Limite juste pentru toate Natura-a stabilit / Şi, înţeleaptă, trufaşul duh al omului l-a domolit") (versurile 52—53). Naturii trebuie să i se acorde permisiunea de a statornici hotarele presupusei inventivităţi a omului, care, prin extensie, ar trece dincolo de natură, dacă nu ar fi „domolită". Desigur că la aceasta se gîndeşte Pope, cînd în Partea a Ii-a se referă pe un ton defăimător, la poeţii care, excesiv preocupaţi de falsa inventivitate •— adică de imaginile preţioase, extravagante — nu creează altceva decît „vorbe de duh puse de-a valma", ce nu reflectă ordinea din natură, ci „un haos orbitor" (versul 292). Pope face o distincţie netă între „duhul trufaş" şi produsul său „vorbele de duh puse de-a valma", pe de o parte, şi — pe de alta — „adevăratul duh", căruia, după cum spune celebrul cuplet, îi revine rolul de a înveşmînta ordinea naturală deja existentă, în folosul său, dîndu-i o expresie care o face mai frumoasă decît a fost vreodată pînă atunci (versurile 297—98). După cum remarca Dr. Johnson în *Viaţa lui Cowley,* doctrina lui Pope referitoare la spirit se limitează la „desfătarea lingvistică". Inventivitatea poetică nu ar trebui să treacă dincolo de asemenea butelci noi pentru vin vechi, atît de claustrat este
***'.ii***

poetul înăuntrul domeniului naturii pe deplin ordonate, pe deplin şi vizibil ordonate. Ordinea aceasta serveşte drept arhetip al imitaţiei poetice. [9] Este un arhetip perfect, complet şi imuabil :

*First follow nature, and your judgment frame By her just standard, which is still the same : Unerring nature, still divinely bright, One clear, unchanged, and universal light, Life, force, and beauty, must to all împart, At once the source, and end, and test of art.*
(versurile 68—73)
[„Urmează-ntîi natura şi-ţi modelează crezul / Pe dreapta ei măsură, care-i mereu la fel : / Natură fără greş, tu, strălucind divin, / Universală, clară, statornică lumină, / Dai tuturor viaţă, vigoare, frumuseţe : / Artei izvor, sfîrşit eşti, şi piatră de-ncercare."]
Dar dacă natura, în ordinea şi perfecţiunea ei, este imuabilă („mereu la fel"), de ce ar fi nevoie ca poemele să fie diferite de la epocă la epocă ? Ce cutezanţă din partea lor ! Aşadar pot să existe — trebuie să existe — reguli eterne ale poeziei, reguli făurite după modelul etern al naturii, descoperit de teoreticienii cu scaun la cap : *Those rules of old discovered, not devised, / Are nature still, but nature methodized* („Şi normele, de mult aflate, dar nu născocite, / Sînt tot natură, însă natură-prînduită"). Teoreticianul descoperă regulile artei sale în natură, întocmai ca şi Columb, a cărui Americă se afla acolo dintotdeauna, aşteptînd doar să fie descoperită. Nu este deci de mirare că Aristotel, ca om de Ştiinţă, devine ctitorul normelor poetice : poeţii „i-au Primit regulile" *(received his laws)* de bună voie, deoa-r^ce „se cuvenea" *('twas fit)* ca „Acel ce-a învins natura stapîn [sg fjej peste spirit" *(Who conquered natura, st\°uld preside o'er wit)* (versurile 651—52). Regulile, ată date, sînt date pentru totdeauna. Toate operele ităţă aceeaşi natură (fiind interzisă orice încercare de

a trece dincolo de hotarele ei) şi ascultă de reguli ce ţin şi ele seama de natură : sînt de fapt două moduri de a descrie ceea ce pentru Pope pare a fi una şi aceeaşi activitate. Este logic, prin urmare, ca operele să ajungă în final să semene una cu alta. Cînd Virgiliu încearcă să imite natura într-o manieră mai personală, „adevăratul /său/ duh" îl face să o observe atît de atent, încît ceea ce rezultă este pe de o parte asemănător cu imitarea de către Homer a naturii, şi pe de alta, în concordanţă cu regulile aristotelice privitoare la modul de imitare a naturii :
*When fir st young Maro in his boundless mind*
*A work t' outlast immortal Rome designed, *
*Perhaps he seemed above the critic's law,*
*And but from Nature's fountains scorned to draw:*
*But when t' examine every part he came,*
*Nature and Homer were, he found, the same.*
*Convinced, amazed, he checks the bold design;*
*And rules as strict his laboured work confine,*
*As if the Stagirite o'erlooked each line.*
*Learn hence for ancient rules a just esteem;*
*To copy nature is to copy them.*
[„Cînd tînărul Vergiliu, în mintea-i ne-ngrădită, / O operă gîndit-a, ca Rîmul mai eternă, / Crezu că el dea-supra-i de-a criticului legi / Şi-izvoarele Naturii sint prea sărăcăcioase. / Dar cînd să cerceteze luă fiece parte / Văzut-a că Natura şi cu Homer sînt una. / Convins, uimit, reface cutezătorul plan ; / Şi opera-i ascunde atît de stricte reguli, / De parcă Stagiritul i-ar fi vegheat tot versul. / Să preţuieşti, învaţă, acele antice reguli : / Ca să imiţi natura, pe ele le imiţi."]
Iată-l din nou pe poet total circumscris, îngrădit de similaritatea generală a poemelor, ce sînt supuse regulilor unice ; similaritatea aceasta este de fapt o identi-
\

tate („aceeaşi"), paralelă cu identitatea veşnică, proprie esenţei naturii.[10]
Epistola I din *Eseu despre om* vorbeşte, într-un spirit asemănător, tocmai despre această esenţă imuabilă — ordinea, cu caracter de finalitate, a naturii (A *mighty raaze l but not without a plan* — „Gigantic labirint ! dar nu fără un plan"). Fiind cel mai bun din toate sistemele concepute de înţelepciunea infinită, universul reflectă principiul necesităţii şi al finalităţii, ori încotro am privi, cu condiţia să privim cum se cuvine. Necesitatea, ca program divin, transformă — printr-o judecată aprioric㠗 orice *este* într-un *trebuie :* tot ce există trebuie să existe exact unde şi aşa cum se află. [Astfel, „Pe-a fiinţelor cu judecată scară, -i clar / Că cinul Omului nu poate să lipsească" *(...in the*

*scale of reasoning life, 'tis plcun, I There must be, somewhere, such a rank as Man),* I, 47—48 ; şi demonstraţia continuă pînă la concluzia că a fost necesar ca Omul să fie „pus" acolo unde se află.]
Toate verigile lanţului existenţei — de la cea mai de sus pînă la cea mai de jos — sînt interdependente, astfel încît întregul depinde de parte, iar partea are un anume caracter tocmai datorită locului pe care îl ocupă în cadrul întregului. De aici derivă metafora lanţului :
*Vast chain of being ! which from God began,*
*Natures ethereal, human, angel, man.*
*Beast, bird, fish, insect, what no eye can see,* ,■
*No glass can reach; from Infinite to thee,*
*From thee to Nothing. — On superior powers*
*Were we to press, inferior might on ours;*
*y* in the full creation leave a void,*
*Where, one step broken, the great scale's destroyed:*
*ror n nature's chain ivhatever link you strîke, lenth or ten thousandth, breaks the chain alike.*
[«Gigantic lanţ al firii ! de Domnul început, / Făpturi e es te, umane, îngeri, oameni. / Peşti, păsări, fiare şi-in-
^H .J«^.
168 .' TEORIA CRITICII
secte nevăzute / De ochi, nici de lunete ; din Infinit la, tine, / Şi de-aci Neantul. — De noi ne răzvrătim / în contra celor mari, cei mici sar contra noastră ; / Sau dacă-n univers rămîne-un gol / Şi-o treaptă-i ruptă, toată scara cade : / Orice verigă-n lanţul naturii de zdrobeşti, / A zecea, a o mia, şirul tot se rupe."]
Această descriere a cosmosului implică relaţii de dependenţă mutuală între parte şi întreg, similare acelora — menţionate la începutul capitolului de faţă — pe care le implică prescripţiile aristotelice referitoare la structura estetică teleologică. în Capitolul 8 al *Poeticii* se spunea că „părţile [trebuie] să fie unite într-o asemenea structură îneît, dacă vreuna din ele este deplasată sau dată la o parte, întregul însuşi va fi dezmembrat sau tulburat". Deplasarea sau înlăturarea oricărui element din universul lui Pope ar dezmembra sau ar tulbura întregul în aceeaşi măsură. Aşadar Pope repetă afirmaţia estetică a lui Aristotel, dar nu numai cu referire la opera de artă : el o extinde pînă la ideea dependenţei întregului lanţ cosmic al existenţei de prezenţa şi plasarea corectă a fiecărei verigi : orice schimbare ar „[lăsa] un gol" *(leave a void)* „în univers" *(in the jull creation),* unde, dacă „o treaptă-i ruptă, toată scara cade" *(Where, one step broken, the great scale's des-troyed).* „Şi", continuă el, „dacă-orice sistem în ritmu-i se roteşte / La fel de însemnat pentru măreţu-ntreg, / E de ajuns o mică hibă-oriunde : / Nu partea doar, ci-ntre-gul va să cadă". *(And if each system in gradation roii / Alike essential to th' amazing whole, / The least con-fusion but in one, not all / That system only, but the whole must fall)* [I, 347—50]. Aşa arată o veritabilă dezmembrare ! n
Odată aceptată premisa unor relaţii analoge şi totuşi dependente între structurile micro- şi macrocosmice, toate bazate pe principiile raţionale ale necesităţii Şi finalităţii, este evident că, pentru Pope, opera de artă aristotelică va reprezenta un miniunivers ce imită cu
**CONCEPTUL DE FORMA / 169**
justeţe universul ordonat din jurul nostru. Teleologia primului este un ecou al teleologiei celuilalt. Ceea ce Aristotel atribuia capacităţii de construcţie, proprii poetului — transformarea cazualului în cauzal — este atribuit de Pope universului făurit de divinitatea însăşi. Acest univers se află acolo pentru ca filosoful raţional să îl dovedească iar poetul neoclasic să îl imite, în opere a căror ordine poate să fie descoperită în natura lucrurilor mai degrabă decît să fie inventată ca replică la natura spiritului.
Prin urmare, cosmosul nu are în el nimic cazual, aşa cum nu are nici opera de artă bine construită. Este mai puţin de un pas de aici pînă la a proclama, ca Pope, că universul însuşi este o operă de artă pe care noi — cu toţii, vai, cititori mărginiţi ai cosmosului, avînd o percepţie supusă erorii — nu o pujem înţelege aşa cum un critic aristotelian înţelege o tragedie aristoteliană. Şi totuşi, lumea este croită exclusiv pentru înţelegerea ei de către noi, aşa cum tragedia este creată pentru un astfel de critic ; cel puţin, aşa socoteşte Pope. De aici celebrele versuri finale ale Epistolei I :
*AU Nature is but Art, unknown to thee ;*

*AU Chance, Direction, which thou canst not see ;*
*AU Discord, Harmony not understood ;*
*AU parţial Evil, universal Good :*
*And, spiţe of Pride, in erring Reason's spiţe,*
*One truth is clear, whatever is, is RIGHT.*
[„Toată Natura-i Artă, necunoscută ţie, / 0rice-în-tîmplare e Rînduiala ce n-o vezi ; / Stridenţa — ne-nţe-leasă Armonie ; / Crîmpeiele de Rău — universalul Bine ; / şi în pofida Falei şi-a Judecăţii strîmbe, / Vădit ^că-orice lucru-i cum se cuvine-a fi."] Odată ce natura a devenit artă, orice *este* este un *Vc*-owie-să-fie, fiecare posibilitate cazuală — o necesitate cauzală. Cu această încheiere la Epistola I, Pope închide cercul pe care îl începuse odată cu Partea I din *Eseu esp critică.* El justifica atunci arta apelînd la ordi-



nea din natură ; acum se simte îndreptăţit să îşi justifice concepţia despre natură apelînd la principii estetice — mai exact, tratînd natura ca pe o operă de artă („Toată Natura-i Artă, necunoscută ţie..."). Pe scurt, Pope îngrădeşte arta identificînd-o cu natura, şi invers ; el poate face acest lucru deoarece natura este definită de la început în conformitate cu principiul estetic al ordinei teleologice. Sistemul perfect închis al lui Pope face să se prăbuşească distincţia dintre artă şi natură, dar în favoarea artei ; altfel spus, natura se prăbuşeşte în artă. Ea, natura, este opera Marelui Artist, iar mini-operele noastre sînt fiecare un microcosm, supunîndu-se aceloraşi reguli, aceluiaşi principiu al ordinii şi al finalităţii interne pe deplin realizate.

**3.**

Am arătat că Pope vrea să ne facă să „citim" ordinea naturii convinşi fiind de imanenţa principiului de ordine, întocmai ca un aristotelian care citeşte o tragedie aristoteliană ; în ambele cazuri obiectul de studiu a fost construit într-un mod ce este adecvat exclusiv pentru înţelegerea cititorului. Din fericire pentru om, principiul de ordine din universul extern, principiu susţinut de raţionalismul veacului al XVIII-lea, se dovedeşte a fi la fel de valabil în ce priveşte spiritul uman. Şi, după cum am lăsat să se înţeleagă, e firesc să fie aşa, din *moment ce* Popa nu şi-ar fi putut modela cosmosul său (şi el *este* său) în alt mod. Dacă privim acest cosmos cu ochii sceptici ai celei ce a fost mai tîrziu denumită „filosofia critică" — cu ochii unui Hume sau ai unui Kant (cel influenţat de Hume) — *vom* constata că forma universului lui Pope este într-adevăr (independent de afirmaţiile sau speranţele sale) o formă umanistă, *întocmai* ca forma poetică aristoteliană căreia îi seamănă. Văzută dintr-o perspectivă „critică", teleologia imanentă a formei — teleologie al cărei criteriu primordial pentru acceptarea oricărei entităţi în sînul său este necesitatea —



pare să cocheteze cu antropomorfismul dogmatic. Din punctul de vedere al filosofiei critice practica aceasta este auto-amăgitoare : de fapt noi luăm o formă în care categoriile spiritului se simt foarte confortabil — o formă în conformitate cu consuetudinile noastre mentale — si o proiectăm în afară asupra realităţii „obiective", *ca şi cină* ea ar aparţine realităţii şi nu nouă, ca şi *cînd* ar fi o trăsătură a naturii şi nu a spiritului nostru, aşa încît trebuie să o imităm (ca fiind anterioară nouă) şi nu să o privim ca pe propria noastră creaţie.

Northrop Frye omagiază un atare antropomorfism cînd descrie lumea imaginaţiei umane drept o „formă umană dată de natură". Dar tot Frye, moştenitorul lui Kant, ne pune explicit în gardă împotriva pericolului auto-amăgirii conţinut în aşa numita „proiecţie existenţială", care constă în reificarea formei umanizate impuse de noi naturii şi în pretinsa sancţionare metafizică a formei de către o realitate ontologică. Mitul ar putea fi un răspuns la dorinţa omului — de fapt, la nevoia lui — de a trăi într-o lume croită după dimensiunile instrumentelor sale de măsurare mentale şi verbale ; aspiraţia omului spre echilibrul moral îl poate face nu numai să vadă universul ca o reflectare a sa însuşi ci să şi creadă în ea, să îşi impună să reflecte acea auto-reflectare ca Şi cînd ea ar fi o obligaţie morală. Ca atare omul este un artist creator de forme, de tipul aceluia imaginat de Aristotel, deşi el se dovedeşte antropomorfic, căci măsoară lumea după el însuşi, şi dogmatic, căci afirmă, cu metafizică solemnitate, că ea are o structură independentă şi indiferentă, existentă în afara lui însuşi, şi în afara noastră a tuturor.

într-un anume sens, amintit de mine cu altă ocazie,[t2] Pope însuşi pare-se că a conceput cosmosul său ca pe [0] structură creată de estetică şi de capacitatea formativă [a] omului. Arătam atunci că poemul *The Râpe of the Lock* („Răpirea buclei"), ca omagiu simbolic adus forţei [cr]eatoare umane, dizolvă în lumea

imaterială a artei universul fundamentat obiectiv. O atare concepţie implică ᵉXistenţa unei lumi reale şi rezistente în afara lumii
/ TEORIA CRITICII
artefactului sau a artificiului, un haos ameninţător, de care omul raţional — pentru apărarea echilibrului său moral — trebuie să scape, impunîndu-i propria sa invenţie ; iar în faţa acesteia omul se închină, ca şi cînd ea ar fi existat dintotdeauna în afara lui. Lupta dintre haos şi artă, care, prin metonimie, supune haosul, izgo-nindu-l din existenţă, — este schiţată într-o tonalitate pesimistă, ba chiar apocaliptică, în poemul *The Dunciad* („Dunciada"). Relaţia dintre omul secolului al XVIII-lea şi universul său — fie că acesta este conceput ca un cosmos ce-şi are rădăcinile în raţiunea divină, fie că apare ca un produs intelectual al raţionalistului — se dovedeşte a fi deosebit de complexă : loialitatea se împleteşte cu îndoiala umană, impulsul spre ordinea abstractă este subminat de conştiinţa dezordinilor imediate. Dar, pentru raţionalistul convins, cu cît creşte presiunea existenţială, cu atît mai completă şi mai sigură va fi structura propusă de el în replică. El poate susţine, întocmai ca Pope în *Eseu despre om,* că omul se supraapreciază şi că ar trebui să se lase condus de forma externă şi ontologică ; dar însuşi proiectul său este proba cea mai convingătoare a impulsului interior către formă, impuls atît de imperios încît omul i-a subordonat întregul său simţ al realităţii. Dacă privim puternica structură dogmatică a raţionalismului din secolul al XVIII-lea în acest mod, ca o „proiecţie existenţială" a unei metafore umane comune, ea nu ni se mai pare în cele din urmă a fi în dezacord cu denegaţiile humeene şi kantiene. Cercetările „filoso-fiei critice" pot demonstra că natura dogmatică a structurii amintite este de fapt un antropomorfism amăgitor, dar ele nu fac decît să reafirme necesităţile formale ale naturii umane. Filosoful critic poate să scoată structura realităţii noastre (adică a realităţii necesare nouă pentru a ne putea manifesta plenar în lume) din lumea lucru-rilor-în-sine şi să o introducă în categoriile formative ale spiritului uman, în vreme ce acesta încearcă să impună categoriile respective lumii fenomenale, subordonate istoriei, lume ce îl înconjoară şi tinde să-l de-
CONCEPTUL DE FORMA / 173
concerteze ; trecînd peste întrebările ontologice, se pare ₑă atunci cînd ne raportăm la lumea înconjurătoare, viziunea noastră este dominată de aceste concepte la fel de statornic prezente după epoca lui Hume ca şi înaintea ei. Structura fundamentală cu ajutorul căreia ne modelăm replica la experienţa noastră poate fi considerată ca existînd independent, în exterior, şi ca exercitînd o presiune obiectivă asupra noastră, *sau* poate fi concepută ca o proiecţie din şinele subiectului cunoaşterii : ea este temeiul unei problematici ontologice sau produsul unei problematici pur epistemologice. Chiar şi după ce secolul al XVIII-lea renunţă la ontologie pentru epistemologie, doctrinele formale şi formative continuă să domine concepţia omului despre lumea în care trăieşte.
Ca o consecinţă a bifurcaţiei dintre realitatea subiectivă şi cea obiectivă — pentru care, în istoria gîn-dirii occidentale, Descartes este, pe rînd, felicitat sau învinuit — filosofia iluministă s-a acomodat cu necesitatea ştiinţifică de a opera cu prezumţia adevărurilor obiective şi universale. Iar omul, liber (aşa cum în van sperasem înainte) de orice imixtiuni subiective, trebuia să îşi valorifice raţiunea descoperind legile obiective care stau la baza lumii pestriţe a experienţei noastre. Dar, spre sfîrşitul veacului al XVIII-lea, am fost nevoiţi să luăm în considerare şi posibilitatea ca lumea căreia raţiunea noastră trebuia să-i servească drept oglindă, să fie mai degrabă creaţia premeditată a imaginaţiei noastre prezumţioase (altfel spus, dogmatice şi totodată antropomorf ice). Ceea ce înainte fusese socotit drept presiunea unei lumi structurate asupra structurilor noastre mentale, o presiune din exterior îndreptată spre interiorul nostru, apărea acum drept o presiune dinspre structurile noastre mentale în direcţia lumii neformate, din-ˢPre interior spre ceea ce se află în afara noastră. Imaginînd legi ale naturii, descopeream că formele în ᶜadrul cărora ea se manifestă erau de fapt formele *noa?*-ᵗʳᵉ, nu ale naturii. Ceea ce crezusem că este fundamentul structural al unei realităţi externe, ne părea acum o

metaforă a noastră, vocabula în sine pe care o confundasem cu materia.
Dar Hume şi, după el, Kant, nu au tăgăduit pro-priu-zis doctrina raţională a veacului al XVIII-iea, ci mai degrabă fundamentarea ei obiectivă în realitatea externă. La nivel fenomenologic răspundem aceloraşi forme, fie că le creem noi, fie că ele există independent de noi. Aşadar filosofii critici pot să explice şi să, combată afirmaţiile teleologice ale dogmatismului acelui secol fără să-i anuleze caracterul formal. Deoarece ei, ca şi Aristotel, consideră că responsabilitatea pentru acest caracter formal îi revine capacităţii umane de creare a formelor. Cu ajutorul filosofilor amintiţi am putut înţelege tendinţa raţionalistului din secolul al XVIII-iea de a adapta lumea sa obiectivă la necesităţile sale subiective, adică de a ajusta dimensiunile lumii aşa încît el să poată trăi în ea confortabil şi în siguranţă. Lumea aceasta posedă o ordine care pentru el este recogrosci-bilă. O lume croită după asemănarea sa nu poate fi „alta", aşa încît el nu resimte nici o alienare cind este confruntat cu ea. Cum acea lume îşi pierde, pentru el, fundamentul teoretic, iar numenele (dacă mai poate exista o asemenea noţiune) devin incognoscibile, subiectul cunoaşterii, privat de sprijinul obiectelor din jurul său, va re.-imţi acum alteritatea lor misterioasă, precum şi alienarea sa. Este exact sentimentul de disperare pe care îl încearcă Faustul goethean în timp ce se căzneşte zadarnic să descopere principiile secrete, imanente ale naturii, principii la care pînă şi lui i s-a tăiat accesul. Nereuşind să ajungă la ele, ratînd comuniunea cu aceste principii, el încearcă să copieze şi să întreacă forţa naturii culti-vînd resursele umane de afirmare subiectivă, de modelare a lumii în conformitate cu propriul său vis formativ. Iar visul umanist fundamental devine faptă atunci cînd, la capătul strădaniilor sale monumentale, Faust pune temeliile unei utopii născînde, smulgînd-o din finalitatea ascunsă a naturii şi supunînd-o propriilor lui intenţii creatoare. Ţelurile morale şi sociale ale umani-

tatii au triumfat asupra unei ordini naturale care, în indiferenţa ei faţă de om şi scopurile lui, l-a izolat în afara ei : omul îşi creează propria lui istorie viitoare, ca replică a ingenioasei teleologii inventate de el. Apare deci, în umbra morţii dogmatismului din veacul al XVIII-lea, o ruptură radicală între teleologiile naturale şi umane. La Goethe, la Schiller, ca şi la Kant, datorită rolului subiectiv al voinţei umane, o linie fermă desparte tărîmul natural al determinării de tărîmul uman al libertăţii. [13]
Astfel omul, exploatînd conştient libertatea sa, îşi transferă finalitatea asupra naturii, dar numai în cadrul artei, creînd un obiect care — în termeni kantieni — îşi dezvăluie finalitatea prin propria-i formă. Finalitatea kantiană este una internă, amintind de teleologia ce operează într-un poem artistotelic, căci ea nu apare pentru a se conforma vreunui scop impus din afara operei. Se observă o repliere de la cosmic la esteticul pur : nemaifiind în stare să descopere o teleologie care operează în lumea externă, omul kantian — deşi ca fiinţă cognitivă trebuie să se ferească de teleologii — introduce acea teleologie în obiectul produs de el, deci de om, ca o demonstraţie a libertăţii sale, a capacităţii de a se ridica deasupra naturii şi istoriei, inculcînd o finalitate supremă în creaţiile sale. Cu toate acestea, el nu va merge atît de departe încît să raporteze teleologia din operă la vreun scop specific sau imediat din afara operei : de aici finalitatea kantiană fără scop final, sau scopul lipsit de scop, abrogarea intenţionată a intenţiei. Iată cum substituirea incapacităţii cognitive şi practice a omului printr-o estetică riguros delimitată furnizează acum o nouă justificare a formalismului aristotelian. Realitatea irevocabilă a trecutului uman încătuşează existenţa, dar formele pe care le plăsmuieşte prezentul creator o eliberează, umanizînd-o.
După cum recunoaşte Schiller, aceste noţiuni kantiene [s]tau la baza propriului său concept de „instinct al for-j&ei" care, la rîndul lui, este punctul de plecare al ideii
„instinct al jocului", inerent omului, în viziunea poe-

tului german. Am văzut că, încă de la Kant, instinctul formei izvorăşte din nevoia resimţită de om de a ss preocupa dezinteresat de lumea din jurul lui, de a-i smulge obiecte cărora arta sa le impune o inevitabilitate, o finalitate ultimă. Gînditorii de la începutul secolului al XVIII-lea revendicau acea finalitate pentru universul lor, dar acum (la Kant) ea poate fi afirmată cu certitudine numai cu referire la aspectele perceptibile ale obiectelor create de om. 0 atare preocupare dezinteresată faţă de lumea din jur devine „joc" pentru Schiller. Ea salvează umanitatea de sălbăticie, adică de supunerea pasivă a omului în faţa forţelor naturii cărora el le este indiferent. Ele i-ar putea impune pasivitatea negîndu-i dreptul la libertate. Cea mai înaltă formă a replicii umane este creaţia artistică, produs al instinctelor formei şi jocului ; ea

reprezintă simbolul dreptului la libertate, căci aici omul se exprimă pe el însuşi ca autoritate de sine stătătoare, ca sursă de valoare, independentă de natură. Ne aflăm, evident, pe drumul ce duce către Nietzsche, care va proslăvi potenţiala graţie apolinică a omului — uzurpatoarea necesară a trecutei domnii a zeilor.

Şi aceasta este o parte din visul umanist pe care l-am văzut adeverindu-se în final în *Faustul* lui Goethe, cînd eroul impune forma visului său asupra unui fragment din natura atît de greu de înduplecat. Forma este socială şi utopică (dar şi estetică totodată), căci ea re-modelează materia smulsă din sînul naturii în conformitate cu necesităţile umane, definite de viziunea umană. O asemenea concepţie fundamental umanistă, echivalentul filosofic şi literar al eroismului muzical beethovenian, înalţă umanul la rangul divinităţii a-tot-creatoare, a cărei pecete omniprezentă transformă lumea îndărătnică clin jurul nostru. Cu un secol şi jumătate mai tîrziu, în *Faustul* lui Thomas Mann, proiectata armonizare a lumii externe va da naştere unor orori politice inumane care demonstrează falsitatea promisiunilor ei. Dar omagiul adus în trecut capacităţii formative umane mai lasă încă deschisă o portiţă estetică pentru *om* ca subiect ce poate re-crea obiectul, infuzîndu-i propria lui viaţă. Poate că

\>



tradiţia schiţată şi apoi adîncită în studiul nostru — tradiţie care celebrează forţa generativă a formei umanizatoare — s-a dovedit iluzorie ca măsură a capacităţii omului de a crea formele sociale ce îmblînzesc natura şi natura din el însuşi.

Ea rămîne însă o măsură dreaptă a celor mai înalte realizări creatoare ale omului — acele momente, proiectate şi fixate în obiectele sale, prin care el îşi poate da seama pe deplin cît de sus poate să ajungă conştiinţa de sine umană, spre deosebire de inerta lume externă. Tradiţia aceasta defineşte, estetic dacă nu moral, capacitatea sa de a crea o ordine şi, prin ordine, obiecte suficiente lor însele, fie ele şi de dimensiuni microscopice.

**4.**

Coleridgeanul SÎNT pare să reprezinte afirmarea extremă a conştiinţei de sine umane şi a forţei ei.[14] într-adevăr, Coleridge îl socoteşte sinonim cu „spiritul, şinele şi conştiinţa de sine". în cazul acestei psihologii transcendentale, facultatea imaginaţiei, aflată sub egida lui SÎNT, se distinge prin ceea ce gînditorul englez numeşte, în terminologia lui aparte, capacitatea ei „semnificativă", capacitatea de a „modela în unic" [15] — cu alte cuvinte, de a impune o formă a-tot-unificatoare experienţelor noastre fragmentare din lumea externă. Aşadar în prim plan este conştiinţa de sine, cea care creează forme noi. Conceptele amintite (acel SÎNT şi noţiunea aparte de imaginaţie generata de el) pot fi considerate drept un moment superior în evoluţia schiţată mai sus, njomentul diferenţierii dintre conştiinţa umană şi forjele create de ea (ca replică sie înseşi), pe de o parte, — $S^1$» Pe de alta, elementele din afara ei. obiecte ce nu se supun ordinelor conştiinţei omeneşti.

După ruptura violentă dintre subiect şi obiect simbolizată de cartezianul *Cogito ergo sura,* prăpastia s-a [ac]"încit pînă la limita ei extremă în filosofia lui Kant, a



cărui voce se poate auzi distinct în gîndirea coleridgeană. Coleridge însă, aflat de asemenea sub influenţa revizioniştilor kantieni Schelling şi Fichie, a iost nevoit să îi atribuie capacităţii formative umane o forţă transfor-maţională divină. Nici un obiect nu poate să reziste în faţa subiectivităţii a-tot-cuprinzătoare a unui egoism sancţionat metafizic. Coleridge a recunoscut că el stipulează o modificare monumentală a premiselor dualiste conţinute în conceptul cartezian de subiectivitate : pentru el principiul prim se reduce de la *cogito* (din care fusese derivat cartezianul *sum)* la *suni* însuşi, ca o afir-maţie ireductibilă.[16] în timp ce gîndirea conştientă-de-sine a lui Descartes despărţise subiectul de obiectul gîn-dirii, garantînd că obiectul „ca obiect" este „fix şi mort", Coleridge vede în fundamentalul *suni* un act, actul care afirmă identitatea originară dintre subiect şi obiect.[17] In SÎNT,

şi *numai în el, obiectul şi subiectul, fiinţa şi cunoaşterea sînt identice, ele implicîndu-se şi presu-punindu-se reciproc. Cu alte cuvinte, subiectul devine subiect prin actul auto-edificării obiective faţă de sine însuşi; dar el nu este niciodată obiect decît pentru sine, şi doar în măsura în care prin acelaşi*

*act el devine subiect. (Teza VI, Capitolul 12).*
Prin urmare, deşi este un obiect (fie şi numai pentru sine însuşi), SÎNT se auto-declară subiect absolut : „S-a arătat că spiritul [sinonim cu SlNT] este acela ce devine propriul său obiect, deşi nu a fost de la început obiect, ci un subiect absolut, pentru care totul, inclusiv el însuşi, poate deveni obiect" (Teza VII).
Acesta este *într-adevăr* un „act", actul de reconstituire a lumii obiectelor prin infuzia spiritului conţinut în SlNT. Este totodată spiritul idealismului absolut, în forma pe care i-a dat-o Schelling. Universului obiectiv i se insuflă ego-ul înălţat la rangul de forţă cosmică, pînă cînd acel univers încetează de a mai fi obiectiv.
**».**

Actul conştiinţei-de-sine ridică la noi altitudini capacitatea umană de creaţie a formei, căci el este însuşi actul Genezei repetat de fiecare dată de către omul-dumnezeu. Fără capacitatea de a genera viaţă prin ordinul său, omul este redus, întocmai ca Bătrînul Marinar emasculat, la starea unui mort ce prezidează o lume moartă, marcată de incapacitatea sa de a-i insufla vitalitatea născută din propria-i conştiinţă-de-sine creatoare. Tocmai o astfel de incapacitate, în acelaşi timp cosmică şi personală, dă naştere stării de „deznădejde". Oda dedicată de Cole-ridge acestei stări reprezintă omagiul său negativ adus facultăţii conţinute în SlNT, „spiritului modelator al Imaginaţiei".
Către sf îrşitul capitolului precedent am observat însă că, pentru Coleridge ca teoreticiar literar, forţa imaginaţiei poate să se concentreze fie în capacitatea vizionară epistemologică, fie în capacitatea, mai terestră, de creare a poemelor. S-ar părea că el încearcă să pună de acord înclinaţia sa spre neoplatonism cu aceea, mai comercială, spre aristotelism. După cum am sugerat mai înainte, totul depinde de răspunsul la întrebarea : sediul forţei creatoare se află în imaginaţia primară sau în cea secundară ? Altfel spus, imaginaţia secundară „dizolvă, împrăştie, risipeşte" materialele create de cea primară pentru „a [le] re-crea", sau cea dintîi este doar un „ecou" al celeilalte[18] ea traducîndu-i materialele în conformitate cu ordinele „voinţei conştiente" ? Coleridge nu optează niciodată definitiv pentru vreuna din cele două variante — mai degrabă, putem spune, face opţiuni alternative într-un moment sau altul al argumentaţiei sale ■— astfel încît teoreticienii de după el pot să exploateze [a]cea variantă care le convine mai mult. Tot în capitolul anterior afirmam că definiţiile pe care gînditorul englez le-a dat celor două entităţi „poem" şi „poezie", după ce definise în prealabil cele două imaginaţii gemene, reflectă bilateralitatea lui funciară.[19]
Dacă în argumentarea din capitolul precedent am încercat să îl reliefez în special pe acel Coleridge al viziunii primare, pentru care plăsmuirea unui poem pare

a fi o imitaţie (sau „ecou") a ceea ce se formase deja în minte înainte de crearea poemului, acum voi încerca să reliefez capacitatea formativă a creaţiei înseşi. In acest al doilea Coleridge teoreticienii contextualişti au găsit o sursă a tradiţiei formale pe care ei o continuă ; primul Coleridge vine, dimpotrivă, în întîmpinarea preocupărilor criticii vizionare sau ale „criticii conştiinţei", de origine mai recentă. Aşadar acest al doilea Coleridge (al doilea, fiind şi părintele imaginaţiei *secundare)* aduce o contribuţie unică la dezvoltarea teoriei poetice moderne, în timp ce primul (cel al imaginaţiei *primare)* este doar una din multiplele voci care celebrează creativitatea epistemologică a omului. Prin urmare este mai important să îl analizăm pe „al doilea Coleridge" pentru a descoperi astfel valorile speciale, superioare acelora ale contemporanilor săi, ale căror idei (sau chiar formulări) a fost acuzat că şi le-a însuşit.
Coleridge a depus o mare străduinţă teoretică pentru definirea „poemului". Este o definiţie tripartită, dialectică. El începe cu o definiţie superficială, apoi o propune pe cea de-a doua, părînd că le respinge pe amîn-două, dar apoi ele revin, profund întărite şi justificate, ca parte a definiţiei finale. Prima diferenţă specifică se referă la aranjamentul artificial al metrului şi/sau rimei — o problemă pur mecanică, introdusă aprioric din afară şi prin aceasta stînjenitoare pentru organicist, dacă el nu poate să o justifice din interior. A doua diferenţă are în vedere finalitatea imediată (cauza finală aristotelică) a plăcerii — şi mai puţin a adevărului — deşi gînditorul englez trebuie să admită că şi opera nonme-trică poate avea acelaşi obiectiv. Ce s-ar întîmpla, atunci, dacă cineva ar adăuga metrul şi rima, unei opere nonme-trice a cărei

finalitate imediată ar fi plăcerea ? I se mai poate da ei titlul onorific de „poem" ?
*Răspunsul este că un lucru nu poate să produc® întotdeauna desfătare dacă nu conţine* în sine *[suplinirea mea] raţiunea pentru care este astfel şi* [n]^ *altminteri. Dacă se supraadaugă metrul, trebuie să*



*fie armonizate cu el toate celelalte elemente. Ele trebuie să justifice atenţia permanentă şi distinctă acordată fiecărui element, atenţie care urmează să fie stimulată de recurenţa corespondentă, precis calculată, a accentului şi a sunetului.*

Prin urmare, în ultima definiţie a lui Coleridge, poemul se caracterizează prin finalitatea imediată a plăcerii şi, implicit, prin aranjamentele fonetice speciale, cu condiţia ca el să-şi aducă sie însuşi „o desfătare ca *întreg,* compatibilă cu satisfacţia distinctă adusă de fiecare parte componentă". „Totul" este în „fiecare", aşa cum „fiecare" se găseşte în „tot". Deci primele două diferenţe specifice superficiale sînt reţinute, dar totodată sînt puse în slujba principiului organic, care le adînceşte, dîndu-le o justificare internă, demonstrîndu-le „necesitatea" în sensul atribuit cuvîntului de Aristotel. Organicismul, care converteşte „cazualul" în „cauzal" şi îi impune operei să-şi însuşească intern toate elementele externe şi accidentale, se dovedeşte a fi îndeaproape înrudit cu spiritul aristotelic, ©bservăm însă o diferenţă fundamentală. Aristotel susţinea ideea formei organice, dar afirmaţiile sale referitoare la impunerea unor structuri umane ce transformă materialele vizibile ale istoriei într-o necesitate poetică au în vedere crearea intrigii şi nu creaţii în domeniul limbajului. într-adevăr, intriga stă în centrul atenţiei lui Aristotel (ca „principiu Prim" şi „sufiet al tragediei" — Capitolul 6), aşa încît ea pare să aibă o formă imaterială (aproape platonică ?), anterioară cuvintelor şi independentă de ele. In natura [c]i esenţială, deci, intriga ar trebui să fie întru totul traductibilă. In Capitolul 6 Aristotel afirmă în chip lim-Pede că problemele de stil se află pe un plan subsidiar, <*Şa cum cauza materială este subsidiară cauzei formale. ■L'iscutînd limbajul poetic, stilul şi chiar metafora, în Capitolele 19—23, el are mereu în vedere obiectivele luci-

«aţii şi adecvării, plecînd de la premisa că întotdeauna istă un fenomen anterior care trebuie exprimat lucid

[n] cuvinte, iar stilul şi procedeele verbale trebuie să i se



subordoneze. N-ar mai fi cazul să ne mire, deci, că în Capitolul 14 sursa efectului tragic este localizată exclusiv în cadrul intrigii, care „ar trebui să fie astfel construită încît, chiar fără ajutorul ochiului, ascultătorul poveştii să se cutremure de oroare sau să se umple de milă auzind acele întîmplări. Astfel ar trebui să răspundem auzind povestea lui Oedip". [20] Sinopsisul intrigii, ca „suflet", ar trebui să fie suficient pentru aceasta, deşi materia tragediei — elementele minore ca stilul, melodia şi spectacolul — reprezintă desigur un impuls suplimentar pentru reacţia noastră, intensificînd-o. Nu este surprinzător că Aristotel poate trece de la dramă la naraţiune în Capitolul 23 fără nici o dificultate teoretică sau modificări majore. Esenţa unei tragedii există, ca o schiţă arhitectonică, încă înainte ca primul cuvînt din dialogul ei să fi fost scris. Au fost luate deja deciziile importante, producătoare de efect tragic, decizii care se referă la acţiune şi numai la ea, căci structura ei determină deciziile privitoare la stil, în timp ce acţiunea însăşi nu poate fi în nici un fel modificată de asemenea detalii materiale.

Prin urmare organicismul lui Aristotel acoperă numai aria intrigii ; el nu caracterizează raportul dintre intrigă şi stil, căci autoritatea nu se manifestă decît într-o singură direcţie, aşa încît orice transformare reciprocă este teoretic imposibilă. Putem, e adevărat, să afirmăm că ideile lui Aristotel referitoare la rolul stilului, care ar fi subordonat intrigii concepute anterior, sînt pur mecaniciste. Şi Coleridge ar fi putut să le aducă o atare acuzaţie. Am văzut că, întocmai ca Aristotel, el susţine că între parte şi întreg există un raport pe deplin funcţional, de tipul dau-iau. Dar, pentru Aristotel părţile sînt incidentele care alcătuiesc întregul arhitectural — intriga ; pentru Coleridge partea este elementul minimal al poemului final, *scris* — cuvîntul sau combinaţia de cuvinte.

Menţionînd caracterul fonetic al cuvîntului încă la începutul definiţiei poemului, drept finalitate a acestuia, Coleridge afirmă implicit că totalitatea operei depinde de configuraţia reală a cuvintelor aşa cum se conturează ea în urma luptei poetului cu cuvintele. Orice lucru im-



pus la început în mod mecanic de către poet — chiar pentru cel mai superficial motiv, ca de pildă dorinţa de a crea un „aranjament artificial" al sonurilor, metrului şi rimei — trebuie să îşi găsească o

justificare în cele din urmă, creîndu-se iluzia necesităţii sale interne. Deci orice formă dată din afară trebuie să apară, prin transformările ei înăuntrul poemului, ca un rezultat inevitabil al dezvoltării ei din sinea acestuia.[21] Ideea creării unei forme pur interne are într-adevăr un iz aristotelic, numai că, după cum am văzut, preocuparea de căpetenie a lui Coleridge constă în transformarea limbajului uzual, prozaic, într-unui care să merite atenţia specială pe care o implică metrul poetic.
Probabil că el s-a simţit obligat să îşi construiască astfel o bază teoretică pentru a răspunde afirmaţiei lui Wordsworth că „între limbajul prozei şi acela al compoziţiei metrice nu există şi nu poate exista nici o diferenţă fundamentală". Replicînd, Coleridge susţine că, oricum ar fi limbajul respectiv la început — cuvintele fiind împrumutate, firește, din vorbirea noastră cotidiană —, el are în mod cert anumite trăsături aparte, odată ce a devenit limbajul „poemului" (în sensul co-leridgean al termenului). Căci, să ne reamintim afirmaţia sa cu valoare de dicton : „un lucru nu poate să producă întotdeauna desfătare, dacă nu conţine în sine raţiunea pentru care este astfel şi nu altminteri." Şi acest adevăr nu-i pare niciodată mai evident decît atunci cînd acordăm cuvintelor privilegiul special de a se adresa atenţiei noastre, care este sensibilă numai la pregnanţa fonetică şi metaforică. [22]
După definiţia lui Coleridge, deci, „poemul" se confundă cu integralitatea obiectului, compus din părţi ce [S]Ş auto-justifică („părţile" însemnînd aici cuvintele, ca ?[J] unităţile structurale mai largi ale lui Aristotel). Au-°rul este astfel nevoit să facă loc celei de-a doua de-[lni]ţii, a „poeziei", definiţie referitoare la izbucnirea pură imaginaţiei primare, care se manifestă cînd vrea ea, [ar]a să ţină seama de necesităţile compoziţionale impuse [e lnte]gralitatea obiectelor create. Coleridge pare-se că

vrea să pună într-o dreaptă cumpănă ideea aristotelică a creării unei integralităţi şi pe cea longiniană privitoare la izbucnirile de o clipă ale sublimului (ultima idee s-a impus în tradiţia teoretică romantică, dusă mai departe de autorul *Biographiei).*
(Dacă ar fi să urmăresc obîrşiile ideilor ca atare şi nu în persepctiva argumentaţiei pe care mi-am propus-o, ar trebui să mă ocup pe larg de Longinus. Conflictul coleridgean intern mai sus amintit, între tendinţele neoplatonice şi cele aristoteliene, poate fi de asemenea privit ca un conflict între înclinaţia teoreticianului englez către Longinus şi cea către Aristotel — altfel spus, între interesul — iniţiat în tradiţia critică de Longinus — faţă de fragmentul viu, izolat, al unei opere [„poezia"] şi interesul artistotelian faţă de operă ca un întreg viu [„poemul"]. De multă vreme a fost acceptată opinia că doctrina ce inventează „poezia" ca entitate distinctă faţă de „poem", îşi are originea în teoria longiniană a fragmentului sublim — ecou al „sufletului măreţ" a cărui imaginaţie îl creează. Trebuie însă să menţionez, de asemenea, că umbra lui Longinus se întinde şi asupra organicismului lui Coleridge. Nu poţi citi Capitolul 10 al tratatului *Despre sublim* fără să observi că Longinus anticipează adesea tradiţia organic-contextualistă ; să amintim omagiul adus de el „alegerii sistematice a elementelor celor mai importante şi priceperii de a făuri, prin amestecarea lor, ceea ce se poate numi un corp" ; să amintim faptul că îi atribuie lui Sapho capacitatea de a „uni contradicţiile" pentru a produce un „mănunchi de patimi", sau că, după opinia lui, o frază poetică frumoasă are puterea de a „sili să se unească" elemente care deobicei nu stau împreună şi de a „chinui" cuvintele pentru ca ele să se constituie într-o expresie unică — cerută de acel fragment dar respinsă de limbajul obişnuit. [23] Influenţa amintită nu trebuie să fie însă supraevaluată : este bine sa avem în vedere că Longinus se referă aici doar la fragmente, nu la opere integrale. Există totuşi în tratatul său elemente care anticipează preferinţa lui Coleridge pentru metafora imaginativă în locul celei produse de

fantezie — aşa cum de pildă se observă în conferinţa despre Shakespeare ce conţine exemple din *Venus şi Adonis ;* alte elemente anticipează concepţiile privitoare la metaforă adoptate în veacul nostru de discipolii lui S. T. Coleridge care au urmat lui I. A. Richards.)
Definiţiile date de Coleridge „poemului" şi „poeziei" nu se exclud reciproc şi nici nu sînt complementare, deşi se suprapun într-o anumită măsură : prima se referă la opera finită, la obiectul făurit, cealaltă la reflectarea directă a unei facultăţi, nemediată de necesităţi estetice sau retorice. Prin urmare „poezia" poate apărea în afara „poemelor", iar trăsăturile care fac ca

un „poem" să fie demn de acest nume nu sînt derivate din „poezia" lui. Coleridge afirmă în chip desluşit că „poezia de cea mai înaltă calitate poate să existe fără metru şi chiar fără obiectele poemului — ca elemente de contrast". Aşadar poezia apare adesea în nonpoeme : Platon, Isaia (în multe pagini din *Cartea* sa) şi episcopul Taylor sînt consideraţi făuritori de poezie ce au insuflat poezia unor opere-nonpoeme, în accepţiunea coleridgeană a „poemului". Criteriile după care calificăm un fragment drept „poezie" nu au nimic în comun cu criteriul auto-desăvîr-şirii organice, utilizat pentru caracterizarea unui obiect integral drept „poem". Urmează, deci, că : „un poem, indiferent de lungimea lui, nu poate fi şi nici nu trebuie să fie, în întregimea sa, poezie". Poemul, este, evident, un receptacul al unor fragmente de poezie, dar el conţine de obicei şi lungi fragmente nonpoetice. Dacă socotim Poezia drept o reflectare directă a imaginaţiei, restul Poemului trebuie considerat ca o reflectare a facultăţilor inferioare ale poetului. [24]

Poemul apare deci ca o secvenţialitate de rutină, cona-
Pusă din momente de nonpoezie întrerupte de momente
de poezie înaltă, sau, cel mult, o secvenţialitate a unor
^omente de poezie înaltă, unite între ele printr-o masă
Scoasă nonpoetică. E firesc să ne întrebăm dacă citim
Pentru desfătarea dată de opera întreagă sau pentru
ceea a izbucnirilor de sublim. Sîntem siliţi oare să
egem între desfătările aristotelice şi cele longiniene ?



Nu, căci conform principiului organic al lui Coleridge, după care el defineşte poemele, un poem nu poate f{ un simplu colaj de reflectări ale imaginaţiei primare (poezia) şi reflectări ale altor facultăţi. Totalitatea poemului rămîne, cu toate acestea, răspunderea fundamentală a poetului : „Dacă este să făurim un întreg armonios, părţile celelalte trebuie să fie conforme cu cerinţele poeziei". Dar cum ? O atare potrivire armonioasă poate fi realizată numai „printr-o alegere studiată şi un aranjament artificial care să se inspire dintr-o proprietate a poeziei (deşi nu *exclusiv* a poeziei) [sau se referă el aici, poate, la „poem", conform primei propoziţii din definiţia sa tripartită anterioară ?] Şi aceasta, repet, nu poate fi decît proprietatea de a stimula atenţia egal şi neîntrerupt, spre deosebire de limbajul prozei, fie el oral sau scris". Nonpoeziei, căreia îi lipseşte acea magie primordială, trebuie să i se împrumute ornamentele poeziei pentru ca astfel cititorul să fie convins că şi ea face parte din poem, împreună cu poezia. Lipsindu-i poezia, ea trebuie să îşi compună o asemănare superficială cu aceasta, aşa încît ambele să poată să coexiste în armonie. Ornamentele pe care sîntem obişnuiţi să le acceptăm sînt cele amintite în prima definiţie dată de Coleridge „poemului" — modalităţile de „aranjament artificial" menite să ne reţină atenţia asupra limbii mai mult decît în cazul prozei. [25]

Aşadar poemul ar părea că este compus din crîmpeie de poezie pură (reflectări ale imaginaţiei în limbaj, care atrage atenţia asupra sa însuşi, întrucît aceste reflectări merită şi necesită un asemenea limbaj) pe un fond de pseudo-poezie (reflectări ale altor facultăţi, ce se aseamănă cu poezia datorită aranjamentelor verbelor de suprafaţă). Dar trebuie să îl contrazicem pe Coleridge tot cu ajutorul lui Coleridge : principiul său organic, care guvernează definiţia dată de el poemului, nu-i permite pseudo-poeziei să rămînă poezie numai în aparenţă. Este suficient să amintim dictonul său, menţionat şi mai înainte : „un lucru nu poate să producă întotdeauna desfătare, dacă nu conţine în sine raţiunea pentru care este



astfel, şi nu altminteri. Dacă se supraadaugă metrul, trebuie să fie armonizate cu el toate celelalte elemente". Aşadar, dacă făuritorul poemului formează şi combină cuvinte care ne apar drept obiecte în sine, rezonante, dar şi drept simple instrumente de comunicare, ele nu fac decît „să justifice atenţia permanentă şi distinctă acordată fiecărui element, atenţie care urmează să fie stimulată de recurenţa corespondentă, precis calculată, a accentului şi a sunetului". Nonpoezia din poem, asumîn-du-şi o „proprietate [superficială] a poeziei", trebuie, deci,

— dacă face parte dintr-un poem autentic — să se transforme într-un lucru care îşi justifică propria-i nouă formă. Pe scurt, trebuie să se transforme în poezie. Datorită poemului, care converteşte astfel nonpoezia, poemul ar deveni *în întregime* poezie. Nu este de mirare că în acest fel asistăm la estomparea liniei despărţitoare dintre poem şi poezie : principiul organic a transformat distincţia

coleridgeană îndelung elaborată, într-o identitate.
Agentul acestei transformări este, desigur, imaginaţia
— probabil imaginaţia secundară, în cazul de faţă. Prin urmare imaginaţia are două funcţii, iar poetul este poet în virtutea fiecăreia din ele sau, preferabil, în virtutea amîndurora. Am sugerat mai înainte că imaginaţia — probabil cea primară — are rolul esenţial în producerea poeziei, expresia sublimă a viziunii (viziune ce este indiferentă faţă de actul făuririi obiectelor). Poezia, astfel caracterizată, este „o distincţie născută din însuşi geniul poetic [nuanţă amintind de Blake], care sprijină şi Codifică imaginile, gîndurile şi emoţiile propriului spirit [a]l poetului". Poetul este în mod evident şi imediat poet Pentru că el încurajează această capacitate a sa („Ce [e]ste poezia ? şi Ce este poetul ? sînt două întrebări [a]Proape identice, astfel încît răspunsul uneia este impli-[Ca]t în soluţia celeilalte"). Dar imaginaţia, de data aceasta [c]Şa secundară, mai are şi altă responsabilitate : sub egida ^i acţionează principiul armonizator — generatorul rela-vUlor mutuale dintre întreg şi parte, relaţii ce fac ca un Poem să fie demn de numele său de poem. Elementele

„supradăugate" trebuie să fie supuse unei astfel de transformări încît să se subsumeze restului. Poetul, ca făuritor al poemului şi nu numai al poeziei acestuia, trebuie să pună de acord imaginaţia cu celelalte facultăţi, precum şi cu produsele acţiunii ei imediate : el
*pune în mişcare spiritul uman, în întregimea sa, subordonînd facultăţile acestuia una alteia în conformitate cu valoarea şi demnitatea lor relativă. Tonalitatea şi spiritul unităţii difuzează în toate elementele, ele se amestecă şi, ca să spunem aşa, fuzionează, datorită acelei forţe sintetice şi magice, singura care poate fi pe drept cuvînt numită imaginaţie.*
Un astfel de poet este făuritorul de poeme care foloseşte imaginaţia secundară pentru a dirija chiar şi poezia creată de imaginaţia primară, absorbind-o înăuntrul poemului, în armonia diverselor facultăţi şi a produselor lor — acestea din urmă, bineînţeles, reconstruite în echivalentul poeziei din sînul poemului (sau al imaginaţiei secundare). „In cele din urmă, Bunul Simţ reprezintă Trupul geniului poetic, Fantezia — Acoperămîntul său, Mişcarea — Viaţa sa, iar Imaginaţia — Sufletul său care este pretutindeni şi în fiecare părticică ; şi formele sale aparţin toate întregului, plin de graţie şi de inteligenţă". Imaginaţia secundară — ne amintim din definiţia ei iniţială — coexistă cu „voinţa conştientă". In fragmentul aparţinând Capitolului 14, din care am citat pînă acum, ni se spune că imaginaţia — avînd o funcţie a-tot-sub-ordonatoare şi armonizatoare în cadrul poemului — este „pusă mai întîi în mişcare de voinţă şi de inteligenţă şi apoi este ţinută sub controlul lor ineluctabil, dar discret şi nepăsător..." Sub un astfel de control ea poate să domine necontenitele izbucniri ale pasiunii, produsele instinctului poetului. Astfel, în celebrul paragraf referitor Ia „echilibrul sau reconcilierea calităţilor opuse sau discordante", se arată că imaginaţia este suverană peste antagonismele dintre pasiune şi voinţă, căci ea amestecă

o emoţie neobişnuită cu o ordine neobişnuită, judecata mereu trează şi stăpînirea de sine neclintită cu entuziasmul şi simţămintele adinei sau vehemente..."
Pentru Coleridge interacţiunea armonioasă a pasiunii si voinţei este trăsătura esenţială a modalităţii în care imaginaţia secundară poate să transforme poezia (împreună cu ceea ce la început fusese nonpoezie), în acele forme organice unice — poemele. în Capitolele 17 şi 18 el revine în mod explicit la vechea sa dispută cu Words-worth, referitoare la rolul metrului în diferenţierea limbajului poemelor de limbajul prozei. Am arătat că, în vreme ce Wordsworth consideră poemele drept un tip de proză căreia i s-a supradăugat metrul (acesta neschim-bînd nimic altceva), Coleridge susţine că materia căreia i se supraadaugă metrul trebuie să fie modificată în aşa fel îneît să merite acea supraadăugire. Indiferent ce semnificaţie ar avea poezia pentru Coleridge, este cert că impunerea metrului este un act conştient al poetului, care ştie ce intenţionează să facă. Astfel, ne spune Coleridge, metrul izvorăşte din „echilibrul din spiritul nostru, datorat acelui efort spontan care ţinteşte să controleze efectele pasiunii". Metrul este rezultatul unui „act al voinţei şi al raţiunii, act conştient, avînd drept scop desfătarea".

Decizia de a folosi metrul aparţine, deci, voinţei, şi este aplicată materialelor pasiunii. Faptul că metrul este cerut (sau binemeritat) semnifică totodată că materialele cărora le este impus conţin o încărcătură de pasiune destul de mare pentru a necesita o atare constrîngere. [26] ©dată însă ce limbajul se supune restricţiilor metrice, voinţa (pe de o parte „discretă şi neapăsătoare", pe de ^ta, „ineluctabilă"), care semnifică domnia ordinii, trebuie să îi facă loc pe scenă şi pasiunii :

*...aşa cum aceste elemente se transformă în 'metru* în mod artificial, *printr-un act* de voinţă, *în scopul de a îmbina* desfătarea *cu emoţia, — semnele acestui act* de voinţă *trebuie să poată fi recunoscute,* în *proporţia cuvenită, peste tot unde este folosit*



*limbajul metric. Cele două condiţii trebuie să* co-*existe, reconciliate. Să fie nu numai o tovărăşie, ci o uniune, o întrepătrundere a pasiunii şi a voinţei a impulsului* spontan şi *a finalităţii* voluntare.

Această uniune a voinţei şi a pasiunii depăşeşte sfera metrului, ea justificînd şi alte elemente impuse de voinţă. Astfel poetul va folosi în poemele sale, mai mult decît în proză, „frecvente forme şi figuri de stil", în acelaşi dublu scop : pentru a revela forţa emoţională ascunsă în materialele cărora le aplică elementele amintite, şi totodată pentru a ţine aceste materiale sub control printr-o demonstraţie a capacităţii voinţei de a impune o ordine şi chiar un artificiu, măcar că ea le transformă pe amîndouă în scopul desfătării pure, „acea desfătare pe care o astfel de emoţie, temperată şi ţinută în frîu de voinţă, se dovedeşte capabilă să o provoace".[27] Imaginaţia trebuie să opereze cu figurile amintite, ca şi cu metrul, pentru a pune în armonie produsele pasiunii şi produsele voinţei. Coîeridge a găsit o imagine excepţională pentru a caracteriza figurile de stil, aşa cum există ele în poemul finit: „la început vlăstarele pasiunii, dar acum copiii adoptivi ai forţei". Metafora poate să fie fiica naturală a pasiunii, în sensul că impulsul ei se naşte din motivaţia emoţională extraordinară a scrierii poemului ; dar, odată însuşită de finalitatea voluntară a poetului ea poate deveni, cu ajutorul imaginaţiei, copilul adoptiv al forţei unificatoare. Deşi îşi păstrează şi paternitatea originală, ea nu este un copil de suflet, străin, şi nici unul schimbat ca în basme. Deoarece, conform spiritului ce guvernează aceste pagini eoleridgeene, metafora trebuie nu numai adoptata. ci şi pe deplin domesticită. Pe lingă faptul că voinţa i-a găsit un sălaş în sînul poetului, imaginaţia — căreia p»e; mul îi aparţine, în cele din urmă — îi permite metafor el să se Simtă acolo la ea acasă, să găsească acolo sursa „forţei" sale, forţă ce o ridică deasupra „pasiunii". P en' tru că poemul a fost în aceeaşi măsură adaptat şi adopta -Afirmaţia este valabilă atît cu privire la metru, cît şi |a figurile de stil sau la orice alte evidenţe superficiale &e



voinţei poetice conştiente. Orice lucru care la început este artificial trebuie să devină în final inevitabil.

Agentul diriguitor şi transformaţional este imaginaţia secundară, deşi, pentru critic, evidenţele sînt reprezentate de elementele decelabile din poem, de la cuvinte la relaţiile metrice şi figurative dintre cuvinte. Este evident cg' ne-am îndepărtat mult de afirmaţiile privind caracterul vizionar, suficient sieşi, al imaginaţiei primare.[28] Rămînînd totuşi un idealist consecvent, Coleridge ne previne să nu luăm efectul drept cauză, sau manifestarea drept creator spiritual. Adevărata creaţie a imaginaţiei nu se poate confunda cu cea falsă, oricîte ornamente verbale caracteristice primei ar arbora cealaltă. în concepţia lui Coleridge, imaginaţia şi-a domesticit atît de bine „copiii adoptivi", îneît îi consideră acum drept propriile sale progenituri : „geniul poetic are prerogativa de a deosebi, prin instinct patern, propriile lui vlăstare de cele schimbate, substituite în leagăn şi botezate cu numele său de gnomii vanităţii sau de nimfele modei". Adevăratele poeme pot fi judecate nu după trăsăturile lor exterioare, ci numai după acel statornic spirit al imaginaţiei de care trăsăturile respective sînt saturate. [29] *„Regulile* Imaginaţiei[30] constituie însăşi forţa motrice a creşterii şi a producţiei. Ele se reduc la *cuvinte,* iar acestea reprezintă doar partea exterioară, conturul fructei. Poţi să plăsmuieşti o imitaţie înşelătoare a formei superficiale Şi a culorii ; piersica de marmură este însă rece şi grea. Şi numai *copiii* o duc la gură". Regulile imaginaţiei sînt într-adevăr reductibile la cuvinte, aşa îneît cuvintele Poemului sînt singurul lucru după care acesta poate fi judecat; dar nu trebuie să ne lăsăm păcăliţi de psedo-Poerne, cărora le lipseşte forţa inspiratoare de viaţă. Pusă T^ Ur* ^e v*aţă, marmura nu este decît un artificiu rece. Realistul din Coleridge ne atrage atenţia să nu ne bi-2uim prea mult pe realitatea materială a limbajului poe-u*ui, dar criticul din el — precaut în legătură cu disecţia dintre imaginaţia primară şi cea secundară — . e conştient că acele cuvinte, în configuraţiile lor ma-lPulate, sînt singurul lucru cu care putem începe, în

tentativa de a ajunge de la ele la viaţa interioară a poe. mului.
Din cele de mai sus, putem întrezări concluzia că la Coleridge, noţiunea de capacitate formală a omului capătă o amploare neegalabilă : este în fond o celebrare a Genezei umaniste. Depăşind, precum Schelling, conceptul kantian al voinţei şi judecăţii ca facultăţi umane limitate, Coleridge merge chiar mai departe decît Schelling : el descoperă dovezile unei uniuni organice, sub egida imaginaţiei, în limbajul poemului ; cuvintele vin — cu viaţa internă care le-a fost dăruită — să dobîn-dească dinăuntru ceea ce facultăţile kantiene le impuseseră din afară. Materialele brute ale pasiunii nemediate vor fi mediate de un act conştient al voinţei : procedee ca metrul şi figurile de stil, în acelaşi timp stimulente ale atenţiei şi responsabile cu ordinea, sînt introduse *„artificial,* printr-un act *de voinţă".* însăşi imaginaţia secundară este „pusă mai întîi in mişcare de voinţă şi de inteligenţă şi este apoi ţinută sub controlul lor ineluctabil, dar discret şi neapăsător". Ea le trans-cende însă pe amîndouă, căci tot ea supraveghează „întrepătrunderea pasiunii şi a voinţei" ; acel SlNT al imaginaţiei creează viaţa interioară a cuvintelor, iar fără o asemenea viaţă, voinţa n-ar putea da naştere decît unui pseudo-poem metric. [31] In acelaşi timp, imaginaţia nu poate să îşi piardă întru totul rolul ei de mediator, pe care l-a împrumutat de la voinţă şi de Ia judecată; altminteri pasiunea ar răzbate nedistilată — un „impuls spontan" neîmperecheat cu „finalitatea voluntară", o simplă agitaţie ce nu se transformă într-o forţă.
Aşadar limbajului original al pasiunii i s-au supra-adăugat artificialităţile metrice şi figurative aflate sub egida voinţei, iar ceea ce ar fi putut rămîne o combinaţie mecanică de forţe antagoniste este sintetizat de imaginaţie într-un limbaj care, animat dinăuntru, funcţionează, totuşi, în virtutea unei finalităţi neclintite, *y* ziunea imaginativă pe care poemul ne permite să o î«~ trezărim este produsul operei verbale astfel create. l[n]

diferent ce spirit vom descoperi dincolo de poem, putem ajunge pînă la el numai parcurgînd forma sa verbală exterioară. Prin urmare, creaţia poetului este finalmente verbală, ca şi obiectul criticului, dealtfel. Criticul adevărat stabileşte măsura în care poate să îi confere unui obiect titlul onorific de „poem", conducîndu-se după transformările impuse de poet limbajului pasiunii, după ce voinţa şi-a impus ordinea sa, iar imaginaţia secundară le-a prelucrat pe amîndouă. Reiese evident din cele de mai sus că acest SÎNT al imaginaţiei, care dă formă oricărui poem, trebuie considerat ca „o repetiţie în mintea finită, a actului etern al creaţiei".[33] Căci tocmai caracterul finit al imaginaţiei umane — şi, prin urmare, al genezei umane — îl determină pe Coleridge să treacă de la poezie la poem, de la viziunea transcendentă la prelucrarea viziunii prin manipularea cuvintelor. Departe de a renunţa la mediu, triumful creator uman depinde de acceptarea medierii şi totodată de respingerea „viziunii nemediate".[34] Pentru poetul coleridgean lumea obişnuită şi limbajul nostru obişnuit, ca simple obiecte, sînt materiale lipsite de viaţă ; obiectul *acela* anume şi cuvintele pe care le folosim în mod normal ca să vorbim despre el pot fi însă transformate prin intermediul actului dublu al imaginaţiei poetului. Prin acţiunile lui, poetul nu respinge lumea de dinaintea lui SÎNT, deşi ea a fost victima docilă a medierii, SÎNT insuflîndu-i o nouă viaţă.
Pentru om însă limba este chiar suflarea vieţii — [a]ea limbă devalorizată, răspunzătoare pentru consecinţe paralizante cu care el se confruntă ; capacitatea lui formativă trebuie deci să transforme tocmai limbajul respectiv, silindu-l să devină un obiect unic. Şi acesta, ueşi creat într-un mediu, rămîne totuşi un obiect, a că-^V* caracteristică este viaţa dinamică, iar nu moartea Inamică. ^-ar părea că dinamica din sinul obiectului ine în contradicţie cu forma lui fixă, mediată, ca obiect, în v, [oar m]raco[u]i imaginaţiei o eliberează, în loc să o Um [n] [on( ms^ nu este vor^a] decît despre un act de geneză : omul, cu toată imaginaţia sa orgo-

lioasă, nu poate să creeze *ex nihilo,* ci trebuie să se fo_ losească de una din limbile existente, oricît de viciată ar fi forma ei pe care o are la îndemînă. Nelinştea lui rezistenţa lui creatoare faţă de vicierea limbii reprezintă o afirmare a libertăţii de a produce viaţă — libertate ce ne dăruieşte lumea din nou ; este o geneză secundă, poate mai preţioasă decît prima, deşi mai limitată. Căci numai creativitatea divină este absolută. Noi ceilalţi trebuie să ne mărginim la

ceea ce putem face ; iar poetul ne arată cît de mult poate să facă omul.
Partizanii viziunii, care consideră că limba nu face altceva decît să devalorizeze imaginea specială, preţioasă, întrezărită de ei, nu ar accepta să fixeze limite imaginaţiei primare, aşa cum procedează Coleridge, subordo-nînd-o celei secundare. Avînd o concepţie mai categoric idealistă, ei nu pot să admită natura finită a omului şi nici limitarea creativităţii umane, asemănătoare celei divine. Omul gnostic, în cazul acesta poetul absolut, îşi legiferează lumea plecînd de la formele aflate în mintea sa. Subiectul uman a-tot-cuceritor îngenunchează orice alteritate prin propria sa legiuire şi, întocmai ca în societatea viitorului visată de Faustul lui Goethe, vieţuieşte într-o pace domestică împreună cu plăsmuirile sale. Această retragere din faţa alterităţii devine o retragere din faţa limbii (ca mediu limitativ), în căutarea viziunii nemediate. Este o evadare din lumea văzută ca „altceva", tot ceea ce se împotriveşte saltului în eter fiind vrednic de dispreţ. [35] Puterea sa, asumată arbitrar, face inutilă orice luptă şi înlătură orice povară. Un atare subiect nu mai are nevoie să se războiască mereu cu proprietăţile obiective — aşa cum face imaginaţia secundară a lui Coleridge — pentru a cîştiga o victorie subiectivă pe un teren obiectiv, prin crearea unui obiect nou şi liber, legat indisolubil de lumea cititorilor săi. Pentru susţinătorul viziunii, care glorifică exclusiv . imaginaţia primară, toată materia este străină şi moarta, iar limba aparţine materiei. întocmai ca în caracterizarea făcută de Poulet *„Cogito-ului* mallarmean", acest tip

de teoretician „se vede pe sine unde este, în clipa cînd este Existenţa se concentrează într-un punct, într-un moment, într-un act de gîndire". ™ In cadrul unei asemenea subiectivităţi pure, gîndirea, ca act, nu mai este condiţionată, nu mai depinde de cuvinte, căci altminteri ea ar deveni pur şi simplu un act lingvistic, mediat şi prin urmare non-instantaneu. Dealtfel în întreg eşafodajul teoretic de la Shelley la Bergson şi la Poulet, cuvintele apar ca inhibitoare uniforme şi universale, deşi uneori putem să sfîşiem vălul creat de ele ca să ajungem dincolo, în lumea realităţilor subiective. Teoreticienii amintiţi n-ar putea nicidecum să împărtăşească viziunea lui Coleridge despre poem ca obiect (rezultat al acţiunii imaginaţiei *secundare),* obiect ce revendică absolvirea de blestemul funest al tuturor obiectelor, sau absolvirea de pericolul obiectivării. Obiectele verbale stau sub semnul blestemului născut din proprietăţile generice, mediatoare, ale limbii, proprietăţi ce îngheaţă în tipare spaţiale temporalitatea fluentă a conştiinţei subiective. Limba încătuşează, iar revenirea instantanee a gîndirii asupra sa înseşi este un act de eliberare. Nici o formă sesizabilă obiectiv nu poate să evite moartea prin îngheţare ; poemele sînt şi ele astfel de forme. Ele pot deveni surse ale vieţii organice numai dacă le tăgăduim caracteristicile lor formale, fixe, obiective şi le dăm la o Parte masca îngheţată pentru a ajunge la conştiinţa vie din spatele acesteia. Conform raţionamentului de faţă este necesar ca toate formele discursului să fie la fel de deschise pentru o astfel de revelaţie ; aşadar poemele, o specie între atîtea alte specii de sisteme, nu sînt nicidecum obiecte de elită. Toate obiectele discursive, ca obiecte, sînt la fel de ostile faţă de fluxul conştiinţei.[37] __ Dacă ne gîndim ce a devenit, în ultimul veac şi ju-njatate, visul umanist al omului de a controla şi a pune stapînire pe lumea străină din afara sa cu ajutorul for- create şi proiectate de el, putem să înţelegem pe - - tenta#a lui de a eluda acele structuri care, pie-int nC*U~se, au aJUns să-i ameninţe din exterior propria «ernalitate. Viziunea dinamică a lui Goethe îngheaţă

tot mai mult, pe măsură ce înaintăm, depăşindu-l pe He-gel, către lumea post-hegeliană : formele sînt acum fixe încadrate în structuri universale ce încătuşează atît lumea omului cît şi fiinţa umană particulară. Pe măsură ce veacul al XlX-lea a avansat în vîrstă, omul a început să pună tot mai mult temei pe forţa categoriilor sale formative, ceea ce a avut drept rezultat o mediere exagerată a naturii. Fluxului etern el i-a impus o ordine raţională exagerată care, creată sub impulsul voinţei umane, este prea încrezătoare în propriile ei obiectivări rigide. Dogma este repusă în drepturi prin forţă, chiar dacă nu are decît un fundament metafizic

arbitrar. Visul umanist s-a transformat într-un coşmar : el începuse cu Faustul lui Goethe şi se sfîrşeşte cu acela al lui Thomas Mann. „Oda bucuriei" a lui Schiller, dulcea şi prea suava inspiratoare a „Corului Aleluia" din Simfonia IX beethoveniană, s-a prefăcut în „Oda durerii" din „Lamentaţia doctorului Faust" de Adrian Leverkuhn, scrisă ca acompaniament şi explicitare a ororilor naziste : iar acestea sînt simbolul utopiei sociale a lui Goethe ce a apucat pe un drum strîmb. Medierile iniţiate de voinţa umană s-au întors împotriva omului sub forma unor structuri oprimante, dezgustătoare, perverse, apocaliptic-destructive. [38] Nu este de mirare că omul, drept răspuns, se supune impulsului său antimediator, cultivînd o subiectivitate ce rămîne interiorizată; el respinge orice formă care se aseamănă cu vreun obiect extern, preocupîndu-se numai de formele amorfe ale conştiinţei interioare.

Dar tradiţia coleridgeană, aşa cum o văd eu, caută să afle dacă nu cumva imaginaţia poetică ar putea crea şi altceva în afara acelor întruchipări obiective, moarte, ale voinţei — structuri pretenţioase proiectate de vasta capacitate umană de simbolizare. Prin decizia sa de a lucra cu limbajul într-o încercare de a-l reînsufleţi, ba chiar de a-l re-construi, şi apoi de a-i da viaţă cu adevărat, umplîndu-l de substanţă, — imaginaţia poate sa creeze un obiect unic care dă trup formelor conştiinţ[e]? subiective fără să le paralizeze, deşi le fixează. Cad



biectul, cu toate că este finit şi închis, conţine în însăşi fiinţa sa dinamica mişcării eterne. Imaginaţia, re-nunţînd la viziunea directă şi acceptînd limitele condiţiei umane, se mulţumeşte să creeze un obiect particular (absolut particular), singur şi complet ; în cadrul său sistemele şi mediile simbolice sînt re-construite, iar sistemul şi mediul care rezultă sînt imune în faţa obiec-tiunilor antimediatorului.

Avem acum în faţă imaginea unui formalism umanist extrem, care nu glorifică atît capacitatea generală a omului de a crea forme, cît capacitatea sa ca poet de a-şi re-construi lumea, re-construindu-şi limbajul sub forma unui obiect proaspăt creat. Un atare act implică recunoaşterea faptului că omul este subordonat limbajului curent acceptat şi lumii curent acceptate ; este însă vorba de o subordonare care să îi permită totodată să îşi afirme libertatea de a le remodela pe amîndouă. Interesul omului faţă de limbaj este definitoriu pentru misiunea sa umanistă, căci tocmai limbajul îl diferenţiază de celelalte vieţuitoare şi îi caracterizează spiritul şi cultura. Dar omul poate să îşi re-construiască limbajul numai luptîndu-se cu acesta, impunîndu-i o finalitate organică, pentru a birui tendinţele mecaniciste pe care le descoperă în formele moarte împrumutate de la ceilalţi oameni. Este vorba, am mai spus-o, de o repetare a genezei în mintea finită, pentru că, înălţînd şi reînnoind limba care îl leagă de sol, poetul îşi confirmă capacitatea de a însufleţi cuvîntul, de a-l transforma într-o substanţă vie, într-o fiinţă adevărată. Spre deosebire de teoreticianul coleridgean, partizanul viziunii susţine exis-^[n]ţa dicotomiei subiect-obiect, respingînd obiectul autoritar în numele subiectului liber. Teoreticianul colerid-§[ea]n însă, îndrăgind propriul său mit, încearcă să reunească cele două elemente : el afirmă existenţa unui

oiect a cărui viaţă este închinată vieţii subiectului.

„1 ^ţul creează o nouă secvenţialitate verbală pentru a

te°f-[fica subiectu]l- *ată un exemplu de formalism au-

"c, ce încununează lunga evoluţie a doctrinei inaurate de Aristotel. Nu este vorba de un formalism gol



şi ornamental, sau evazionist, aşa cum susţin acei anti-formalişti pripiţi care îşi combat adversarul cu mijloacele parodiei. Dimpotrivă, avem de-a face cu un formalism vital, căci formele sale sînt menite să fie formele unei vieţi organice, ale limbajului ei viu.

**5.** _ "^

L-am văzut pe Coleridge străduindu-se să privească poemele din perspectiva conceptului de imaginaţie a-tot-unificatoare, caracterizîndu-le drept obiecte unificate, proiectate de o atare imaginaţie. Din conceptul amintit a izvorît ideea că este necesară şi o unificare a con-

ştiinţei. Cînd imaginaţia, ca facultate supremă în psihologia transcendentală, a devenit o preocupare de căpetenie a gînditorilor din secolul al XlX-lea, ea a fost socotită mai degrabă o caracteristică a spiritului, decît a operelor acestuia. Capacitatea ei de a genera echilibru şi reconciliere psihică[39] venea în întîmpinarea doctrinelor anterioare — a atitudinii dezinteresate, a fuziunii şi a jocului — doctrine elaborate de Kant, Goethe şi, respectiv, Schiller. Şi cînd un critic ca Matthew Arnold a descoperit că este un vlăstar spiritual al gînditorilor de mai sus, el s-a concentrat asupra unităţii conştiinţei, considerînd poezia nu din punctul de vedere al relaţiilor interne, proprii naturii ei, ci din acela al felului în care ea afectează sensibilitatea cititorului. Căutînd să descopere o unitate dezinteresată a spiritului care să servească unităţii dezinteresate a societăţii, Arnold considera că poezia poate să îndeplinească o funcţie psihologică absolut necesară. Pentru a o îndeplini însă, poezia trebuie să nu fie subordonată nici unei dogme, trebuie să aibă libertatea unui joc liber ; dealtfel, aceeaşi idee poate fi întîlnită şi la Schiller, care concepea poezia drept „joc". Doctrina libertăţii poeziei avea să ducă apoi w chip firesc la glorificarea capacităţii ficţionale a poezie) — capacitate care o îndepărtează de lumea empirică Ş[1] este incompatibilă cu funcţia cognitivă a poeziei, sus-



ţinută de teoriile romantice mai puţin inhibate. Această glorificare a poeziei ca ficţiune ne duce pe un alt drum decît acela indicat de Coleridge — pe drumul la capătul căruia se află nu Noii Critici, ci Northrop Frye. [40]

Încă din paragrafele introductive ale studiului lui Ar-nold *Funcţia criticii în momentul actual* se poate vedea că el se fereşte să atribuie poeziei o funcţie cognitivă, afirmînd că poetul poate crea doar poeme, nu şi idei. Arnold face o distincţie netă între funcţia criticii şi aceea a creaţiei poetice, precum şi între materialele specifice celor două activităţi. Se pare că la baza acestor distincţii se află un determinism pesimist împrumutat de la tradiţia istoristă, reprezentată de Taine şi Sainte-Beuve. Arnold susţine că activitatea critică are întîie-tate faţă de cea creatoare, ea implicînd o creativitate superioară ; s-ar putea afirma că el invocă atari distincţii cu scopul de a justifica, pentru sine ca şi pentru alţii, decizia sa de a abandona poezia şi a se dedica, în schimb, criticii. Se poate sesiza în acele distincţii, în mod neîndoios, o critică implicită la adresa propriei sale poezii, atitudine împărtăşită dealtfel şi de criticii lui. Intr-o epocă în care tezaurul de idei mature este insuficient, poetul are sarcina împovărătoare de a crea idei şi totodată de a le combina ; este nevoit să îşi aroge atît rolul de critic, cît şi pe acela de poet şi, într-o oarecare măsură, le ratează pe amîndouă. Astfel, anunţînd orientarea sa spre critică, Arnold îşi cere scuze, implicit, pentru caracterul searbăd, prozaic şi prea ideativ al versurilor sale.

Prin urmare criticului îi revine sarcina de a crea idei pe care apoi poetul să le poată prelucra. De fapt Poetul nu face altceva decît să le combine : ele sînt malalele care i s-au dat, dar crearea lor depăşeşte posi-uităţile sale *qua* poet. Misiunea criticului constă în „a baliza şi a descoperi", cea a poetului în a „sintetiza şi expune". Astfel, în conformitate cu principiile istoriste !_ detenniniste, „cele două forţe, forţa omului şi cea a orientului, trebuie să acţioneze concertat, căci omul,



fără moment, nu este o forţă suficientă ; forţa creatoare a făcut apel, pentru a se putea manifesta, la anumite elemente, şi acestea nu se află sub controlul ei." într-o epocă ce duce lipsă de idei, o epocă în care critica nu a netezit încă nici un drum, poetul nu trebuie să rişte să devină un creator minor, ci trebuie să se sacrifice pentru poeţii viitorului : este mai bine să se transforme în critic şi să creeze materialele necesare, ce pot să ajute o epocă nonpoetică să devină o epocă prepoetică, precursoare a celei cu adevărat poetice. In acest sens, pentru Arnold „forţa critică", singura care poate produce idei, este, pare-se, mai creatoare decît „forţa creatoare". Aşadar renunţarea la activitatea creatoare în favoarea celei critice s-ar putea să nu fi reprezentat un „sacrificiu" atît de mare pentru Arnold. El nu putea să înşele aşteptările celor ce aveau să vină — susţine el însuşi, auto-apărîndu-se —, aşa cum romanticii i le înşelaseră pe ale sale.

Există însă şi un alt aspect (mai puţin defavorabil poetului) al teoriei arnoldiene conform căreia poetului îi este interzisă zămislirea ideilor, fiindu-i permis doar accesul la idei

anterioare, „aflate în circulaţie, nu numai existente, la un moment dat". Este drept că interdicţia amintită, aşa cum o găsim formulată de Arnold, pare să arunce un văl asupra creativităţii poetului, în aceeaşi măsură în care descătuşează creativitatea criticului (este vorba tot de un gest de auto-apărare în acest moment al carierei lui Arnold). Odată eliberat însă de obligaţia de a crea idei noi, poetul îşi poate îndrepta toată atenţia către acea forţă specială ce se ascunde în actul creaţiei poetice. O asemenea formă a creativităţii poartă în sine consecinţe emoţionale (dacă nu intelectuale) care pot vindeca sensibilitatea rănită a unei lumi tiranizate de cunoaşterea rece, nonpoetică — produsul exclusiv al ştiinţei. Independenţa poemului faţă de adevărul terestru imediat poate deveni o virtute ce îi dă posibilitatea poemului să acţioneze asupra noastră în maniera sa specifică. Arnold înalţă forţa efectivă a ficţiU" nii mult deasupra paralizantei lumi a faptelor şi aceasta



concepţie va influenţa radical doctrina unor critici ca T.S. Eliot şi I.A. Richards ; ei vor pleca, în pledoariile lor pentru poezie, de la ideea separaţiei dintre poezie şi convingerile poetului despre lume ; acesta ar ceda convingeri în schimbul sentimentelor şi le-ar da apoi sentimentelor forma cuvintelor. In fond, ei nu ignoră capacitatea poeziei de a poseda un înţeles, dar consideră că acest înţeles este *sui generis* şi nu poate fi confundat cu înţelesurile terestre, care sînt de domeniul convingerilor prepoetice. Refuzul conştient al funcţiei care i-a fost interzisă devine pentru poet o constrîngere ce îl face disponibil pentru o altă funcţie, accesibilă de data aceasta numai lui.

Constrîngerea amintită este însă una categorică. După opinia lui Eliot, ca şi a lui Arnold, poetului îi este interzis să încalce teritoriul filosofului. Eliot îl preaslă-veşte pe idolul său, Dante, în ciuda (sau poate din cauza) faptului că, dacă acesta „a exprimat cu succes o anumită filosof ie, ne dăm seama că este vorba de o filosof ie deja existentă, nu de una inventată de el..."

Atît Dante cît şi Lucreţiu „şi-au extras materialul din opera filosofilor care nu erau poeţi" [41]. Ce asemănare perfectă cu discriminarea arnoldiană dintre funcţia criticului (forţa critică) şi funcţia poetului (forţa creatoare) ! Şi cînd Eliot deplînge, în schimb, eşecul inevitabil al lui Blake, el ne înfăţişează urmarea nefericită a încercării poetului de a cuprinde ambele forţe în cadrul poeziei sale :

*Geniul său n-a avut din nefericire la dispoziţie acel atît de necesar sistem de idei acceptate, tradiţionale, care l-ar fi împiedicat să-şi plăsmuiască propria sa filosofie şi i-ar fi dat posibilitatea să se concentreze asupra problemelor specifice poetului... Concentrarea aceasta, rezultat al existenţei prealabile a unui sistem mitologic, teologic şi filosofic, reprezintă unul din motivele pentru care Dante este u-n clasic, iar Blake doar un poet de geniu. Poate că vina nu îi aparţine în primul rînd lui Blake, cît*



*mediului său, care nu i-a pus la dispoziţie materialul de care un astfel de poet avea nevoie; poate* ca *împrejurările l-au silit să recurgă la propriile sale construcţii, poate că poetului îi era necesar un filosof şi un specialist în mitologie..."* [42]

Putem sesiza aici cu uşurinţă un ecou al modului în care Arnold s-a autojudecat, în mod implicit, ca poet. Şi înţelegem acum de ce, în eseul său asupra lui Dante, Eliot susţine cu înflăcărare „avantajul /existenţei / unui sistem tradiţional, coerent, al dogmei şi al moralei, ca de pildă sistemul catolic."

Aceste afirmaţii sînt de asemenea o consecinţă a binecunoscutului tradiţionalism al lui Eliot — dacă nu cumva ele se află la originea acestuia. Susţinînd că adevăratele convingeri trebuie să fie „coerente, mature şi bazate pe faptele experienţei", Eliot afirmă de fapt că ele trebuie să se situeze în prelungirea unuia din marile sisteme tradiţionale de gîndire, din moment ce viabilitatea respectivelor convingeri depinde de măsura în care răspund exigenţelor coerenţei, maturităţii şi adecvării la experienţă. Altminteri, pentru Eliot, ele nu au nici o şansă să se bucure de o popularitate substanţială şi îndelungată. (Un ecou al celebrei sentinţe a Doctorului

Johnson : „nimic, în afară de reprezentările corecte ale naturii, nu poate să placă multora şi mult timp"). Este evident că Eliot pleacă de la un astfel de fundament teoretic conservator, cînd, deplîngîndu-l de pildă pe Blake, îşi exprimă neîncrederea faţă de convingerile mai ezoterice şi faţă de poezia ce izvorăşte din acestea. Am văzut că tradiţionalismul lui Eliot explică faptul că acest teoretician îi tăgăduieşte poetului orice rol în crearea de idei noi; dar este posibil şi ca lucrurile să se petreacă altfel, în sensul că o atare concepţie puristă referitoare la rolul poetului l-ar putea determina pe poet să caute sprijin într-o tradiţie pe deplin formată şi uşor de împrumutat, asigurîndu-şi totodată libertatea ce rezultă din lipsa de responsabilitate intelectuală. Oricum, faP^ este că tradiţionalistul Eliot se împacă perfect cu con-

ceptul arnoldian al separaţiei dintre idei şi poezie ; se poate observa de asemenea că noţiunea de corelativ obiectiv introdusă de Eliot, este dependentă de aceeaşi separaţie. [43]
Poetul, ni se spune, are menirea de a ne arata ce sentimente încearcă în legătură cu convingerile sale, şi nu de a ne prezenta acele convingeri pentru ca noi să ni le însuşim. Astfel Dante, presupunînd că noi cunoaştem convingerile exprimate de Sf. Toma d'Aquino (convingeri pe care Dante le împrumută întru totul), ne oferă echivalentul lor emoţional. Poetul însă ne mai oferă şi „cuvinte pentru sentimentele [noastre]" ; cu alte cuvinte nu ne oferă sentimentele propriu-zise (care, potrivit doctrinei impersonale a corelativului obiectiv, nu trebuie admise în sinea poemului), ci echivalentele obiective sau verbale ale acelor sentimente. Aşadar, conside-rînd echivalenţele de mai sus, precum Eliot, la puterea a doua, putem spune că poetul are menirea de a ne da echivalentul verbal al echivalentului emoţional al convingerilor pe care le împrumută din mediul său intelectual. Tăgăduind, într-o manieră arnoldiană, responsabilitatea ideologică a poetului, Eliot ajunge în situaţia de a face asemenea aserţiuni bizare ca aceea potrivit căreia spiritul lui Henry James era prea rafinat pentru a putea fi violat de o idee (este drept că, în ciuda impresiei noastre, Eliot intenţiona să îi aducă astfel un omagiu). Niciodată Eliot n-a fost mai liberal privitor la ceea ce i se poate permite şi ceea ce trebuie refuzat poetului, de-cît în paragraful ce urmează :
*Socotesc că un poet care ar fi totodată şi filosof ar arăta ca două persoane într-una singură; nu-mi amintesc de nici un caz real care să exemplifice o atare schizofrenie şi nici nu văd ce ar fi de cîşti-9at din aceasta; asemenea activităţi sînt duse la îndeplinire mult mai bine în două capete decît într-unui singur. Coleridge ar putea fi dat drept exem-Plu, insă eu cred că el n-a făcut altceva decît să se ocupe pe rlnd de una din aceste activităţi în detri-*

*mentul celeilalte. Poetul poate să împrumute o filo-sofie, sau eventual să se dispenseze de ea. Atunci cînd începe să filosofeze asupra propriei sale intuiţii* poetice, *are toate şansele să o apuce pe un drum greşit.*
Izgonindu-l pe poet în lumea emoţiei, după ce i-a interzis accesul în lumea filosofiei, Eliot se situează pe poziţii foarte asemănătoare cu acelea ale lui Richards, care îi recunoaşte poetului doar o funcţie emotivă (nu şi una referenţială). Pentru Eliot, tovărăşia dintre el şi un inamic ideologic ca Richards, izvorîtă din atitudinea lor similară faţă de „poezie şi convingeri", trebuie să fi fost extrem de neplăcută, sau cel puţin stingheritoare. Nu este nevoie decît să citim substanţialul comentariu pe care Eliot l-a anexat la studiul său asupra lui Dante şi în care el pare că încearcă să se dezvinovăţească. Probabil că i-a fost la fel de greu să se afle pentru moment în compania tînărului Richards pe cît îi fusese înainte să se ştie încă şi mai intim legat de Matthew Arnold, umanistul laic. Pozitivismul lui Richards îi va fi r-ea-mintit lui Eliot de propria sa aversiune faţă de concepţia lui Arnold, adoptată ulterior de Richards, potrivit căreia poezia poate să înlocuiască religia. Ideea că poezia sau oricare alt lucru poate să înlocuiască religia nu face decît să scoată în evidenţă esenţa ficţională a afirmaţiilor teologice. După cum a intuit Eliot, Richards, ca şi Arnold înaintea sa, credea în această esenţă ; dar Eliot nu şi-a dat niciodată seama că, în parte, şi propria sa teorie o afirmă.
El şi-a concentrat eforturile în direcţia păstrării fundamentului ortodox al spiritului omenesc

unificat; şi aici însă există puncte de contact între doctrina sa şi acelea ale lui Arnold şi Richards, care nu sînt cîtuşi de puţin ortodoxe. Deşi poetul trebuie să păstreze mereu o distanţă între propriile convingeri şi poezia sa, atît în concepţia lui Richards, cît şi în cea a lui Eliot, el este obligat totodată să menţină nealterată acea unitate psi-



hică fundamentală, care îi permite să pună în armonie convingerile şi poezia sa. Atît Eliot, cît şi Richards insistă asupra unităţii conştiinţei — conştiinţa poetului, şi în prelungirea ei, aceea a cititorului; premisele de la care pleacă cei doi critici sînt însă diferite : istorice şi teologice în cazul lui Eliot şi psihologice în cazul lui Richards. De la noţiunea de mai sus Eliot ajunge, prin extindere, la doctrina sa fundamentală referitoare la unitatea sensibilităţii (opusă teoriei disocierii acesteia). O separaţie atît de netă între poezie şi convingeri ca aceea postulată de Eliot ar părea oricui mai degrabă un rezultat al disocierii conştiinţei decît al unificării ei. Eliot însă vede lucrurile cu totul altfel : după opinia lui, caracteristica poetului cu o sensibilitate unificată este capacitatea de a trăi propriile convingeri într-un mod nemediat, fiind eliberat astfel de necesitatea intelectuală subiectivă de a le conceptualiza. (După cum am mai văzut însă, nu putem stabili cu certitudine dacă pentru Eliot unitatea amintită mai sus se manifestă prin capacitatea poetului de a îşi subsuma convingerile, sau prin capacitatea convingerilor coerente şi mature de a şi-l subsuma pe poet). In oricare din aceste ipoteze, important rămîne faptul că poetul se simte la largul său în lumea propriilor convingeri, că are un sentiment de siguranţă datorită autorităţii lor necontroversate, aşa încît este liber să poetizeze, fără a fi nevoit să le includă în Poem în chip demonstrativ, din afară. Căci convingerile se află în el însuşi, stimulînd acel complex emoţional care îşi caută obiectivarea verbală ca poem independent, Poem ce atestă existenţa, în fundal, a unei sensibilităţi unificate.

Conceptul de sensibilitate unificată, propus de Eliot, este în mod evident înrîurit de admiraţia nostalgică pe care Arnold o nutrea faţă de unitatea medievală dintre sinţurile comportamentului, al frumuseţii şi al cunoaşterii. Disocierea acestor simţuri şi rivalitatea dintre ele

fiecare avînd acum finalităţi şi metodologii diferite — Marchează divizarea lumii moderne. (Acesta este echivalentul arnoldian al disociaţiei sensibilităţii, semnalată



de Eliot). Aspiraţia spre unitate, spre întrepătrunderea dintre categoria practicului şi virtuţile kantiene surori

— adevărul şi frumosul —, stă la baza teoriei arnol-diene (şi de asemenea kantiene) privitoare la importanţa atitudinii dezinteresate. Se explică astfel de ce Arnold a susţinut necesitatea separării, în viaţa intelectuală, între sfera ideilor şi sfera practicii. Este foarte important, după el, să ne păstrăm ideile la adăpost de imixtiunile intereselor şi dorinţelor personale. Căci tocmai ideilor în cauză le revine rolul de a alimenta acel unic moment propice care poate asigura materializarea creativităţii poetice. Atitudinea dezinteresată, chezăşie a purităţii ideilor, este punctul de plecare al atacului dus de Arnold, pe tărîmul criticii, împotriva „opiniei personale" ; aici se află desigur şi sursa de inspiraţie a doctrinei impersonalităţii, lansată de Eliot, potrivit căreia poezia este mai degrabă „o fugă din faţa emoţiei" decît o „eliberare a emoţiei", iar „omul care suferă şi spiritul care creează" trebuie separaţi net în actul creării poemului. Personalitatea poetului se dizolvă în masa poemului, convingerile sale se dizolvă în echivalentele lor emoţionale, iar emoţia sa în echivalentul ei obiectiv, —- datorită acelei unităţi a sensibilităţii, unitate care, la rîndul ei, este asigurată de unitatea culturii, interioare sau exterioare, a poetului. Numai astfel poate poetul să absoarbă ideile şi să le cuprindă în opera sa ; pentru a le obiectiva, el trebuie să fie dezinteresat, căci dacă s-ar lăsa purtat de ele, şi-ar sacrifica propriul statut de poet.

Această unitate impersonală a elementelor poetice, care decurge în chip firesc din unitatea sensibilităţii

— impusă şi ea de unitatea culturii —, pare a fi un ideal goethean adaptat de Eliot după

Arnold. Ea se aliază însă — dacă nu chiar se confundă — cu unitatea psihologică pe care el o deduce din conceptul coleridgean al imaginaţiei. Astfel, vorbind despre îmbinarea dintre uşurătate şi seriozitate în poezia lui Marvell, despre spiritul plin de sine al acestui poet, în opoziţie cu devoţiu-nea imaginaţiei sale, Eliot poate invoca o a-tot-cuprin-zătoare noţiune coleridgeană : „elucidarea Imaginaţiei".



(Majuscula din ultimul cuvînt, care nu mai apare în celelalte cazuri cînd Eliot foloseşte termenul în studiul dedicat lui Marvell, este plină de semnificaţie).

*Această forţă... iese la iveală în cumpănirea sau reconcilierea unor calităţi opuse sau discordante ■ identitatea şi diferenţa; generalul şi concretul; ideea şi imaginea; individualul şi reprezentativul; simţul noului, al prospeţimii şi obiectele vechi, familiare ; o emoţie ieşită din comun şi o ordine ieşită din comun; judecata mereu trează, stăpînirea de sine, pe de o parte, şi entuziasmul profund sau vehement pe de alta...*

Opinia mai sus citată a lui Coleridge, ca dealtmin-teri şi altele, l-a influenţat pe I. A. Richards, iar prin aceşti doi maeştri ai lui Cleanth Brooks, a înrîurit doctrina unei întregi şcoli critice. într-un atare punct s-au întîlnit decisiv influenţele atît de divergente ale lui Coleridge şi Arnold, aşa cum în zilele noastre s-au văzut alăturate opinii şi mai constrastante, ca acelea ale lui Eliot şi Richards. în. orice caz, graţie sensibilităţii unificate a poetului, certificată de Arnold, sau imaginaţiei organice a poetului, certificată de Coleridge, fuziunea ideologiei în interiorul complexului poetic trebuie apreciată drept o victorie asupra ideologiei, o eliberare dezinteresată de sub suzeranitatea acesteia. Eliberarea de obligaţia creării conştiente a ideilor, ca şi eliberarea de servitutile practice în numele ideilor, este echivalentă cu libertatea poetului de a se juca nestingherit cu ideile ; dealtfel Schiller, ca estet kantian, afirmase că un asemenea^ joc este trăsătura definitorie a artei. Iar conceptul de artă ca joc conduce implicit la acela de artă ca ficţiune.

Eliberîndu-l pe poet de responsabilitatea ideilor şi ^e povara sentimentelor sale particulare, Eliot îl diri-3$^{ea}$ză către unitatea poemului ca obiect impersonal. Se Poate considera — din perspectiva influenţei lui Arnold asup$_{ra}$ lui Eliot — că unitatea poemului reflectă sensi-nitatea poetului precum şi, prin aceasta, unitatea cui-



turii moştenite de el. Aşadar unitatea poetică are rădăcini adînci în unitatea psihică : conştiinţa, ajunsă acum în prim plan, este fenomenul determinant. Considerăm că aici se întîlnesc Eliot şi Richards — cel din primele lucrări —, ca moştenitori comuni ai lui Arnold. Este drept că opera timpurie a lui Richards pare să fi selecţionat mult mai puţine idei din doctrina vastă a lui Arnold ; de aceea ea nu se încadrează aproape deloc în spiritul arnoldian, apărînd poate unora chiar ca o distorsiune a acelui spirit, datorită concentrării ei excesive şi atît de părtinitoare. Dacă, spre deosebire de Eliot, Richards adoptă doar unul sau două din conceptele lui Arnold, intensitatea cu care se ataşează de ele ne face să credem — însă doar pentru moment — că aceste concepte ar reprezenta însăşi esenţa doctrinei, atît de variate, a lui Arnold. Conceptul fundamental la care s-ar reduce doctrina lui Arnold ar fi, deci, unitatea psihică — atribuită de el, cu un sentiment de nostalgie, credinţelor medievale, ieşite din uz. Acest sîmbure al teoriei arnoldiene — creat sau descoperit de Richards şi considerat de el drept o definiţie indispensabilă dată de Arnold capacităţii şi limitelor culturii moderne, precum şi poeziei ca purtătoare de cuvînt a acestei culturi — poate fi sesizat printre rîndurile fragmentului de mai jos, ales de Richards drept epigraf al studiului său *Ştiinţă şi poezie : Viitorul poeziei este nesfîrşit, pentru că în poezie — dacă ea se dovedeşte demnă de destinul ei ** măreţ —, fiinţa umană va descoperi un sprijin din •:"■ ce în ce mai sigur, pe măsura trecerii timpului. Nu ' există credinţă care să nu se clatine, nu există dogmă universal acceptată care să nu se dovedească discutabilă, sau tradiţie care să nu se destrame. Religia noastră s-a materializat în faptă, în fapt$^{a}$ • presupusă; ea şi-a condiţionat propria emoţie de fapte, iar acum faptele îi joacă feste. Pentru poezie însă, ideea este totul...*

Richards ar fi putut să adauge şi ultimele două propoziţii din acelaşi paragraf al lui Arnold, propoziţii care prefigurează concepţia lui George Santayana. Iată-le : Poezia îşi condiţionează emoţia de idee; *ideea* este fapta. Partea cea mai viabilă din religia noastră este poezia ei inconştientă." Şi, în acelaşi spirit, Richards ar mai fi putut adăuga şi pasajul de mai jos, din paragraful următor al aceluiaşi eseu, *Studiul poeziei* :
*„Fără poezie, ştiinţa noastră ar fi insuficientă; şi în mare măsură, ceea ce trece acum drept religie şi filosofie va fi înlocuit de poezie... religia noastră, fălindu-se cu dovezi ca acelea acceptate astăzi de opinia publică; filosof ia noastră, etalînd raţionamente privitoare la cauzalitate sau la fiinţa finită şi infinită; ce sînt acestea, dacă nu umbra sau visul din* falsa *reprezentare a cunoaşterii ? Va veni o zi cînd ne vom întreba cum de ne-am încrezut în ele, cum de le-am luat în serios; şi cu cit ne vom da mai bine seama de lipsa lor de miez, cu atît vom preţui mai mult „adierea spiritului superior al cunoaşterii" pe care o simţim în poezie.*
Esenţială aici este convingerea că (1) religia şi-a pierdut forţa de influenţă asupra omului modern datorită dependenţei ei faţă de faptele presupuse care s-au dovedit a fi simple erori şi că (2) poezia, atît timp cît nu depinde şi ea de fapte ce se pretind a fi adevărate, Poate să îşi asume rolul religiei acum defuncte. Evident, poezia trebuie să se ferească de a susţine că este deţinătoarea adevărului absolut, dacă nu vrea să împărtăşească soarta religiei.
După opinia lui Arnold, dezvoltarea ştiinţei moderne, care a revoluţionat concepţia omului privitoare la locul sau în univers, a anihilat implicit posibilitatea credin-•[ei<] Credinţa medievală — afirmă el — a cărei temelie p constituie Biserica, oferea uriaşe avantaje psihologice. [e]* mai important din ele era acea unitate psihică — s rantată de hegemonia Bisericii — unitate ce alătura

# J


simţurile comportamentului, al frumuseţii şi al cunoaşterii sub autoritatea transcendentală a teologiei. Fiecare din aceste simţuri se manifesta numai în deplin acord cu celelalte, care îl urmăreau, vigilente, să nu avanseze prea mult de unul singur, urmărindu-şi propriile sale obiective. Aspiraţia autonomă, liberă, spre cunoaştere s-a putut manifesta numai odată cu marea separare a disciplinelor, în timpul Renaşterii. Explozia cunoaşterii inductive, dreptul nelimitat al fiecărei ştiinţe de a-şi crea propriile metode pentru a-şi autentifica propriile descoperiri, declinarea oricărei, răspunderi a ştiinţelor faţă de autorităţi din afara orbitelor proprii, toate acestea au condus la rezultate extraordinare, obţinute însă cu un preţ incalculabil. Pentru că ceea ce explodase nu era doar unitatea anterioară a „presupusei" cunoaşteri, ci însăşi unitatea psihică necesară satisfacţiei emoţionale umane. Erau prin urmare pierdute enormele avantaje psihice ale unităţii dintre simţurile comportamentului, cunoaşterii şi frumuseţii. Cu alte cuvinte Evul Mediu — în măsura în care a creat o unitate teocratică a artelor şi a ştiinţelor — avea avantajul de a nu greşi niciodată. întocmai ca şi pozitivistul Thomas Henry Huxley, Arnold recunoaşte că presupusa cunoaştere care era din punct de vedere uman caldă, consolatoare şi avea pretenţia de a fi complexă şi închegată, s-a dovedit apoi absolut falsă, fiind dezminţită de criteriile empirice ale ştiinţelor ; dar autoritatea acestora se bazează pe experienţa contingenţă, terestră, nu pe necesitatea dogmatică, transcendentă. După ce a descoperit caracterul verificabil şi deci convingător al cunoaşterii ştiinţifice moderne — care înlătură însă confortul psihic din epoca anterioară — omul nu va mai dori să se întoarcă din nou la faptele admise înainte în mod eronat, surse ale fostei sale credinţe ; dar vechea unitate psihică se sprijinea pe ele, aşa cum ea era la rîndul ei un sprijin pentru om. Oricît de tulburat ar fi fost de noile fapte care, cu răceală, îi delimitau locul în univers, omul nu le-a negat, nici pe ele şi nici consecinţele lor, deşi ele îi afectau securitatea psihica-

Aşadar Arnold, întocmai ca pozitiviştii, consideră că numai ştiinţa, verificată în laborator, are acces la adevăr. Spre deosebire însă de Huxley şi colegii lui, el nu împărtăşeşte opinia că psihicul uman poate trăi fără satisfacţiile, pierdute acum, pe care i le prilejuiau demodatele fapte „presupuse" de odinioară. Dacă, prin urmare, necesitatea aceasta este constantă, iar vechea mo- f dalitâte de a o satisface a dispărut, trebuie găsită o altă | sursă care să o înlocuiască pe cea anterioară. Acest rol | îi revine poeziei. |
Ea este cea mai potrivită pentru o astfel de funcţie, f
graţie capacităţii sale de a unifica sensibilităţile noastre I
fără a apela la fapte presupuse. Forţa psihologică ba- |
zată pe fapte presupuse se prăbuşeşte sub impactul con- |
traprobelor verificabile. De aceea, avînd în vedere în- |
saşi natura prezumţiilor poeziei, precum şi modestia S
pretenţiilor sale, ea trebuie să fie ţinută la distanţă de faptele ştiinţei. Ne amintim că, pentru Arnold, religia „s-a materializat în... fapta presupusă... şi-a condiţionat propria emoţie de fapte, iar acum faptele îi joacă feste". Prin urmare religia a ajuns să fie „doar umbra sau visul sau falsa reprezentare a cunoaşterii". Este necesară în schimb ficţiunea : ea reprezintă o consolare, o evadare din „realitatea ştiinţei", care este singura nonficţiune pe care o avem, potrivit lui Arnold (şi prin el, lui Richards). Cu alte cuvinte trebuie să păstrăm eficacitatea psihică a religiei, eliminînd însă dependenţa de faptele presu-Puse, ce pot submina acea eficacitate. Sau, din perspectiva opusă, cea pozitivistă, nu trebuie să permitem ca Progresul ştiinţei empirice, independente, să fie frînat de |nuxţiunea necesităţilor umane, a confortului şi căldurii ■Lniplicate de ele, a gîndirii pasionate. Din orice punct [e] vedere am privi lucrurile, locul poeziei se evidenţiază cu claritate ; ea este o artă care ar trebui inven-a dacă n-ar exista şi care îşi poate lua acum în pri-
[6] [V0]^ °*[e] substituent al religiei. Poezia trebuie lă- ^ îndeplinească funcţia ei psihologică, pe care cu faptele sale noi este obligată să o ignore ; dar

totodată se impune ca ea să lase cunoaşterea în seama ştiinţei, pentru a nu intra într-o competiţie imposibilă cu aceasta şi a nu se dezintegra ca predecesoarea sa. Sîntem ispitiţi chiar să ne întrebăm de ce poezia exista în acele vremuri de demult, cînd religia îşi îndeplinea, netulburată, propria menire !
Privite din perspectiva pozitivismului lui Richards, concesiile făcute de Arnold lui Huxley par să fi fost des-lul de substanţiale. Ca umanist însă, Arnold susţine cu fermitate capacitatea poeziei de a răspunde necesităţilor umane, precum şi caracterul neschimbat al acestor necesităţi în ciuda schimbărilor provocate de ştiinţă. In calitate de discipol al său, care a sesizat printre rîndurile lui Arnold atît concesiile amintite cît şi efortul de apărare a poeziei, Richards şi-a dat probabil seama că s-a îndepărtat mult de citatul din *Ştiinţă şi poezie,* ales de el ca epigraf. El a luat din acest pasaj ideea centrală a separaţiei dintre poezie şi problemele cunoaşterii, separaţie în care vede o eliberare a poeziei pentru ca ea să îşi poată duce la bun sfîrşit sarcina sa psihologică terapeutică, creată de nemiloasa, dar necesara „neutralizare a naturii". Ştiinţa mărşăluieşte implacabil înainte, anexînd mereu noi teritorii în ţinutul lui „ceea ce este", după ce a abandonat demult tărîmul propriu poeziei, unde se mai cultivă încă, în mod absurd, pastoralul „ceea ce ar trebuie să fie". Acesta din urmă nu trebuie luat în serios în afara situaţiei psihologice pentru care a fost inventat. Căci situaţia respectivă impune ca poezia să genereze nu un raport de înregimentare exclusivă, ci un echilibru al forţelor, care să interzică orice decizie cognitivă sau practică. Conceptul unui astfel de echilibru îşi are rădăcinile tot în teoriile jocului şi a atitudinii dezinteresate, adoptate de Arnold după Schiller şi, respectiv, Kant.
Atît timp cît poezia nu are pretenţii cognitive, ea nu poate fi respinsă (Ecouri ale teoriei lui Sir Philip Sid-ney, potrivit căreia poetul „nu afirmă nimic şi de aceea nu minte niciodată").
Viitorul poeziei ca „sprijin din ce în ce mai sigur" pentru fiinţa umană este asigurat,

oricît ar progresa îngheţata certitudine ştiinţifică. într-adevăr, cu cît vor creşte succesele ştiinţei, cu atît

vom avea mai multă nevoie de acompaniamentul liniştitor, non-contestatar, necontestabil, „emoţional" al poeziei. ' Distincţia propusă de Richards între emoţional şi referenţial (sau între pseudo-afirmaţie şi afirmaţia confirmată) este — ca dicotomie absolută — inevitabilă. Desigur este adevărat că Arnold, aparţinînd secolului al XlX-lea şi fiind prizonierul unui limbaj depăşit, revine adesea la expresii arhaice ca de pildă „adevărul poetic" ; pentru aceia mai puţin angajaţi dintre noi Arnold pare să trădeze o anumită şovăire în a-şi asuma consecinţele analizelor ocazionale făcute de el în calitate de umanist agnostic (în opoziţie cu umanistul religios, pe de o parte şi cu pozitivistul agnostic, pe de alta). Trebuie să ne amintim că Arnold este şi părintele spiritual al lui Irving Babbitt. La urma urmei, şi Arnold recunoaşte că, dacă poezia nu îşi condiţionează emoţia de fapte, ca religia, şi-o condiţionează în schimb de „idee", care ne impresionează şi ea ca articol intelectual. Dar Richards, sistematizînd sugestiile arnoldiene cele mai radicale şi exploatîndu-le consecinţele, consideră aceste reveniri ale lui Arnold drept eclipse momentane care, deşi atenuează îndrăzneala demersului său novator, nu ne pot abate şi pe noi de la direcţia indicată de el.

Cu toate că sîntem împinşi de data aceasta de o altă forţă şi din altă extremă a stufoasei păduri arnoldiene, ne găsim foarte aproape de locul unde ne dusese mai înainte Eliot, care urmase o cale diferită pornind de la acelaşi Arnold. Şi pentru Eliot poezia trebuie să îşi descopere P[r]opria sa funcţie refuzînd orice responsabilitate directă referitoare la concepţiile despre lume sau la sistemele de [cre]jdinţă. Mărginindu-se la echivalentele verbale ale echi-[al]entelor emoţionale, poetul lui Eliot — în parte ca şi D[oe]lf [a]* ^U* ^[icnar]ds — trebuie să nu se sinchisească de Problema acordului intelectual. El trebuie să îi per-p$_e$ . P[oez]iei să îşi ducă la bun sfîrşit sarcina sa tera-utică fără a fi influenţată de faptul că noi sîntem sau

# L



nu de acord cu convingerile poetului, din moment ce ele nu ni se oferă separat spre a fi judecate drept convingeri. Nu este de mirare că ortodoxul Eliot a fost destul de stînjenit de similitudinea evidentă dintre el şj Richards — pozitivistul radical —, încît a adăugat la sfîrşitul eseului său asupra lui Dante acea notă de scuze, în care încerca să sublinieze unele diferenţe ad hoc între ei.

în lucrările timpurii ale lui Richards, unde este evidentă influenţa distincţiei, de origine arnoldiană, între o natură determinată, deşi neutralizată, şi actul emoţional al omului, care îi salvează acestuia umanitatea, se observă de asemenea unele prefigurări ale doctrinei lui Northrop Frye.

Unii vor socoti, poate, că încercăm să atenuăm vigoarea doctrinei lui Frye, minimalizînd influenţa lui Blake asupra sa şi subliniind-o pe a lui Arnold ; dar el însuşi, recunoscînd-o pe cea din urmă, ne încurajează să procedăm astfel. Pentru că Frye pleacă de la distincţia dintre ordinea naturii şi ordinea cuvintelor, prima fiind lumea ştiinţei şi cea de-a doua lumea limbajului, prin care sînt impuse forme umane. Observînd că natura reprezintă pentru Frye o ordine obiectiv determinată, pe cînd limbajul este o ordine determinată numai de actul liber al imaginaţiei, notăm totodată că în discriminarea propusă de el se reflectă atît opoziţia kantiană dintre natură~şi libertate, cît şi acţiunea categoriilor kantiene. Datorită rupturii absolute dintre subiect şi obiect, se creează o prăpastie între lumea exterioară ce îşi urmează indiferentă drumul, fără să-i pese de cum am vrea noi să fie, şi lumea creată — cum ar spune Frye — ca răspuns la dorinţele umane, potrivit imaginaţiei noastre şi fiinţelor cu care ea vrea să îşi populeze lumea. Putem astfel să definim lumea naturii şi lume[a] libertăţii umane sau, mai exact, natura căreia i s-au dat formele ştiinţifice ale necesităţii obiective şi respectiv natura transformată de necesităţile imaginaţiei umane. Este opoziţia reprezentată alegoric de Goethe în *Faust,* unde eroul, după ce i-a fost refuzată lumea indiferentă dina'



• tea şi din afara omului, trebuie să îşi creeze lumea sa [1] [an]ă în competiţie cu cealaltă şi dincolo de hotarele ei ; . $_e$\ şi_o creează din propria-i subiectivitate, care îi dictează cum poate să îşi făurească o lume potrivită, o lume sensibilă la dorinţele umane. De asemenea opoziţia amintită explică, în umbra

lui Kant şi Goethe, apariţia poetului sentimental schillerian şi pierderea naivităţii caracteristice poetului simplu, predecesorul său defunct. Din punctul de vedere al lui Richards, toate acestea pot părea doar o manieră bombastică de a vorbi despre elementul emoţional şi de a-l consfinţi, proslăvindu-l. Potrivit lui Arnold, ca şi lui Richards, necesităţile umane încă existente prelungesc funcţia poeziei, căzută într-o desuetudine pseudo-religioasă ; Frye le adaugă mitogra-fia lui Blake, ce validează, aproape metafizic, tărîmul dorinţelor sufleteşti. Se poate observa însă că distincţia, fundamentală în doctrina lui Frye, între lumea naturii şi cea a libertăţii, sau între lumea ştiinţei şi cea a limbajului, îşi are rădăcinile în tradiţia ce începe cu Kant, Goethe, Schiller şi se continuă cu reducţia pozitivistă existentă implicit în doctrina lui Arnold şi dezvoltată apoi de Richards. în fond, la sfîrşitul evoluţiei lui Faust din Partea a Ii-a, este reprezentată alegoric însăşi transformarea naturii prin intermediul creativităţii umane, căci el nu face altceva decît să refolosească deşeurile naturii în conformitate cu ordinele primite de la voinţa sa umană.

Concentrîndu-se asupra acţiunii umane de refacere [a] naturii potrivit închipuirii omului, asupra actului său Perpetuu de construcţie simbolică, Frye are posibilitatea [de] a considera că literatura de imaginaţie şi alte moduri, nonficţionale, ale discursului, sînt reciproc substituibile ; ceasta deoarece, oricare ar fi diferenţele dintre ele, pot [l] socotite în aceeaşi măsură forme ale proiecţiei imaginaţiei sau, cu alte cuvinte, ficţiuni. Dealtfel Arnold susţinui întotdeauna că formele majore ale expresiei c -[SÎnt] [coor]donate, dacă nu chiar finalmente iden-[e]- Ştim că el cerea ca toate strădaniile umane să se



concentreze asupra lucrurilor „celor mai bune care s-au gîndit şi s-au spus în această lume", şi ne reamintim că aplica acest criteriu în mod egal atît fenomenului denumit de el „poezie", cît şi celor denumite „literatură", „critică" şi, mai extins, „cultură". Frye însuşi recunoaşte caracterul foarte cuprinzător al conceptului arnoldian, dar în această privinţă se distanţează evident de Richards şi Eliot care, deşi influenţaţi în mare măsură de Arnold, sîn preocupaţi în mod exclusiv de rolul poeziei. Extinderea viziunii lui Frye nu poate să ne scape : „Este evident însă că Arnold a avut temeiuri puternice să considere 'cultura' drept o viziune imaginativă totală a vieţii, avînd în centru literatura, elementul de regularizare şi normalizare a vieţii sociale, sursa umană a autorităţii spirituale." Această concesie făcută culturii — în fond un efect al extinderii sferei poeziei, care include acum şi procesul viziunii imaginative —• îşi are în mod clar originea filosofică în tradiţia amintită mai sus, pe al cărei fir ajungem, prin Schiller şi Goethe, la Kant. Coleridge, pe de altă parte, este în cele din urmă mai convingător. Am putea spune, în spiritul său, că Frye a introdus cu forţa imaginaţia secundară în cadrul celei primare, pierzînd cu această ocazie distincţia dintre poem şi non-poem.

La baza concepţiei cuprinzătoare a lui Arnold asupra creativităţii umane stă accepţiunea specială pe care o are la el cuvîntul „idee" ; tot aici, potrivit lui Frye, se află esenţa democratică a doctrinei arnoldiene. *Ideea* omniprezentă (termen pe care Frye poate nu l-ar accepta), specifică teoriei lui Arnold, îl face pe acesta să fie — atît pentru Frye, cît şi pentru ceilalţi — umanistul *par excellence :* Arnold îl învaţă pe om să trăiască, cu ajutorul imaginaţiei şi sprijinindu-se pe pro-priile-i forţe, într-o lume brutal obiectivizată, căreia îi lipseşte orice conştiinţă a subiectivului. în acest mod pi*[0]" blema realităţii *obiective* a lui Dumnezeu şi a tărîmului metafizic poate fi *ocolită,* considerindu-se că nu este relevantă din punct de vedere umanist : ea poate fi [re]" dusă la întrebarea dacă noi dorim sau nu să acceptăm



proiecţia existenţială" a ficţiunilor noastre — simple creaţii umane. Ne reîntoarcem acum — avînd o perspectivă mai profundă, datorită lui Frye — la afirmaţia lui Arnold, potrivit căreia „poezia îşi condiţionează propria emoţie de idee" şi nu de fapta ce joacă feste, aşa cum i_a jucat religiei. Pe lîngă aceasta, conceptul stînjenitor şi aparent retrograd de „adevăr poetic" pare acum să se integreze mai firesc în cadrul doctrinei generale a lui
Arnold.

Poetul trebuie să accepte de la propria sa cultură numai ideile ce merită să condiţioneze emoţia poetică ; această concepţie ne reaminteşte de poetul lui Eliot, care este mereu în căutarea corelativului obiectiv. înţelegem acum şi sensul *ideii* în calitatea ei de creaţie umană, ce nu descrie starea factuală a naturii (acest rol revenindu-i ştiinţei), ci creează condiţiile în care omul doreşte să trăiască, în cadrul

aceleiaşi naturi. Ideea, în accepţiunea pe care Arnold a transmis-o, ca intermediar, de la Goethe la Richards şi Frye, nu are pretenţia de a ajunge la adevărul absolut, de a avea o anvergură religioasă sau metafizică. Ar risca astfel să fie anihilată de disciplinele dezumanizate ce se dedică doar faptei exterioare, indiferente. Dar asemenea idei, care nu sînt potrivite pentru fapte, sînt potrivite pentru emoţii. Dacă nu reprezintă adevărul despre natură, ele reprezintă în schimb adevărul despre om şi imaginaţia sa liberă. Ne-mairiscînd să fie infidelă faţă de natură, ideea poate deveni un adevăr uman, un „adevăr poetic". Toate ideile, Prin însăşi capacitatea lor creatoare, devin idei poetice, adevăruri poetice. Astfel ideile necesare poetului pentru creaţia sa, ideile pentru care Arnold trebuie să se sa-ᶜnfice ca poet pentru a le crea în calitate de critic, sînt cele pe care omul este nevoit să le inventeze, pentru a ᵃᵛea pe ce se sprijini într-o eră lipsită de credinţă. Ar-°lu simte probabil că este mai util să contribuie Ia inentarea unor astfel de idei decît să se lamenteze poetic, idei noi, pentru pierderea credinţei — altfel spus, ? Pⁱᵉʳᵈerea unor idei false, care în mod naiv în- să le concureze, fără nici o şansă, pe cele ştiin-



ţifice. In acest punct Arnold îl anticipează cel mai mult pe Frye, dacă nu cumva ne obligă să îl reinterpretăm pe Arnold. Oricum, se poate afirma că Arnold îl autorizează pe Frye să afirme că omul imaginează formele care îi modelează lumea ca răspuns la dorinţele umane şi că îşi creează astfel o cultură cu o autenticitate proprie, diferită de lumea naturii, lume autentificată obiectiv şi controlată de proceseele naturale ineluctabile. Acea cultură este visul omului. Sîntem însă, prin destinul nostru, fiinţe ale nopţii, timpul viselor, şi de aceea cultura devine adevărul nostru, adevărul poeziei noastre. Şi, în acest sens, toate ideile umane sînt poetice, chiar clacă, din perspectiva diurnă a ştiinţei, ele rămîn pure ficţiuni.

6.

Poate că, pentru a încheia acest lung studiu al doctrinelor formei, în acelaşi timp diverse şi înrudite, vom izbuti să găsim un punct de contact între conceptul coleridgean al imaginaţiei, creatoare de poeme, şi conceptul arnoldian privitor la capacitatea ficţională şi deci umanizatoare a poemului : pentru aceasta vom arunca o privire asupra unui eseu fundamental al lui Sigurd Burckhardt. [44] în studiul respectiv tradiţia ce începe de la Kant, Goethe, Schiller, trecînd prin Coleridge şi ajun-gînd pînă la Noii Critici, pare să se îmbine cu cealaltă, pe linia Kant — Goethe — Schiller — Arnold, pînă la teoreticienii mai egocentrici ai ficţiunii poetice. Eseul începe cu o parabolă referitoare la spiritul occidental în tradiţia ebraico-creştină, aşa cum îl vede Burckhardt. La început au fost două mari Cărţi Sacre, Cartea Cărţilor şi Cartea Naturii. Cea de-a doua era privită ca o alegorie a primei — *lucrarea* Domnului era văzută ca o proiecţie a *Cuvîntului* său. Graţie împletirii dintre metafizică şi ştiinţă în cadrul teologiei, în Evul Mediu se presupunea că ambele Cărţi sînt finalmente total interpretabile şi prin urmare infailibile : în spiritul poemului aristotelian



care transforma detaliile aparent cronologice în elemente teologic necesare şi verosimile, ambele Cărţi erau „totalizate" fără vreun hiatus. (Prezumţia infailibilităţii, care însoţea interpretabilitatea totală, impunea ca toate discrepanţele sau deviaţiile sesizabile să fie astfel interpretate, încît să contribuie la afirmarea ordinei universale şi nu să o submineze). In acelaşi timp însă, credinţa impunea premisa că ambele Cărţi sînt din punct de vedere metafizic texte de referinţă, deşi apoi ele aveau să se dovedească a nu fi altceva decît nişte contexte ficţionale monumentale. [45]

Deoarece teza perfecţiunii sau a totalei lor interpre-tabilităţi se baza pe ideea că ele sînt sprijinite de „fapte"[46], atunci cînd s-a descoperit că sînt pure ficţiuni, autoritatea lor în calitate de cărţi sacre a încetat. Acest lucru nu s-a petrecut cu ambele cărţi în acelaşi timp : cînd s-a observat că Biblia nu corespunde realităţii naturii şi că este susceptibilă de multiple interpretări, toate la fel de valabile — aşa cum s-a întîmplat după •declinul autorităţii Romei — ea a devenit o carte ca ■oricare alta, nemaifiind considerată drept Cartea Cărţilor. Sub egida Raţionalismului, Cartea Naturii a rămas încă un timp perfect interpretabilă în modul său propriu, graţie „legilor" ei interne. Mai tîrziu şi-a pierdut şi ea autoritatea, fiind subminată de filosofia critică, aşa cum am arătat mai înainte în acest capitol. în perioada seculară şi sceptică ce a urmat pierderii sacralităţii celor două Cărţi se poate observa acea retragere din metafizică în estetică, amintită mai sus : omul îşi păstrează capacitatea ficţională de a scrie asemenea cărţi, dar nici una ^in ele nu mai poate deveni un text sacru. Ca să reiau ᵉxemplul

menţionat de mine anterior, *Eseu despre om* [a]* lui Pope este considerat acum drept un simplu poem, _° construcţie metaforică, şi nu o metafizică în sine, ca mainte.
Astfel, în mod virtual, orice carte este finalmente [tQ]tal interpretabilă şi prin urmare infailibilă : în cadrul Propriului său context, „orice lucru-i cum se cuvine a

fi". Daţi-i criticului un detaliu incert şi el îi va găsi un înţeles. Nu mai este vorba de un text sacru în sensul propriu al cuvîntului, ci de o ficţiune umană ; ea reprezintă însă o mărturie a capacităţii omului de a plăsmui o astfel de ficţiune într-o formă perfectă, tot de el creată. In aceasta rezidă, de fapt, „deconstrucţia metafizicii', ce se înscrie în spiritul lui Heidegger, aşa cum o vede Derrida ; pentru Burckhardt însă, tendinţa omului către totalizare (construcţia şi înţelegerea totalităţii) nu trebuie abandonată odată cu prezumţia metafizică. Forţa estetică a capacităţii umane de a crea şi a citi cărţi infailibile rămîne o ficţiune din punctul de vedere al cri-ticului-interpret, pentru care hermeneutica reprezintă, în consecinţă, totul : această ficţiune îi dă, *lui,* criticului, viaţă.
Sprijinindu-se pe precedentul marilor Cărţi infailibile care, după cum se credea, fuseseră scrise de Divinitatea însăşi şi (prin Ea) de natură, dovedindu-se apoi a fi ficţiuni plăsmuite de om, gestul uman laic de a scrie astfel de cărţi vine din partea unor creatori mai puţini vanitoşi ; ambiţiile acestora se mărginesc, în mod conştient, la calităţile estetice. Construcţiile lor, care solicită admiraţia noastră, se bazează pe „deconstrucţia" metafizicii, în afara unor cazuri ca acela al poeţilor vizionari romantici, cînd spiritul lor vaticinar revendică ceea ce Frye denumeşte oarecum dispreţuitor „proiecţia existenţială", şi cînd propriile ficţiuni sînt luate drept adevăruri universale. Asemenea creatori se pot aştepta ca eperele lor să aibă aceeaşi soartă demitizatoare (consecinţă a condiţionării emoţiei de „fapta presupusă") pe care, după opinia lui Arnold, a avut-o demodata „ştiinţă" teologică ; ne amintim că atît el, cît şi, în moduri diferite, Richards, Eliot şi Frye, au încercat să salveze poezia de acest destin. Separaţia dintre poem şi orice sistem extern de credinţă este singura care garantează imunitatea poemului, dăruită acestuia ca răsplată pentru voinţa sa de a-şi păstra modesta funcţionalitate, de a rămîne o scriere profană, fără pretenţii, un obiect ce trebuie interpretat în acelaşi

timp cu veneraţie şi cu reţinere. O atare abordare a obiectului pleacă de la faptul că actul interpretării sale are un caracter intenţional : interpretul său îl consideră drept un obiect estetic interpretabil. Datorită perfecţiunii potenţiale a formei fiecărui poem — fiecărei „cărţi" ■— (perfecţiune presupusă, ca propria sa ficţiune, de criticul post-artistotelian sau post-kantian), fiecare poem se poate intepreta pe sine, fără însă a mai interpreta în mod explicit nimic altceva. [47] Şi totuşi, forma oferită spre interpretare nu reprezintă doar o posibilitate de evadare a formalistului din lumea experienţei ; în perfecţiunea obiectului, dezvăluită de criticul-interpret, acesta descoperă o formă ce îi modelează propria sa conştiinţă a experienţei. Forma respectivă — după ce criticul este convins că *el* a sesizat-o — îi va servi drept normă a per-ceptivităţii. In mod clandestin ea îl va reda lumii sau, mai degrabă, îi va reda lui lumea, aşa cum nu a cunoscut-o pe deplin niciodată pînă atunci. Iar ficţiunea nu mai este doar un joc. Ambiţiile cognitive coleridgeene se infiltrează din nou în sînul ficţiunii, subminîndu-i mo-destia. Burckhardt însuşi furnizează argumente în sprijinul afirmaţiei că forma poetică contribuie la înţelegerea de către om a lumii înconjurătoare. [48] Cum putem oare să explicăm influenţa ficţiunii asupra capacităţii noastre de percepere a lumii reale, empirice, lume pe care ficţiunea ar fi urmat să o înlocuiască ? Este o întrebare care merită o dezbatere mai cuprinzătoare decît aceea din capitolul ce urmează.

VI

## FICŢIUNE, ISTORIE ŞI REALITATE EMPIRICA CLEPSIDRA ŞI NISIPUL TIMPULUI

*and*
*fire*
*O for a Muse of fire, that would ascend*

*The brightest heaven of invention,*
*A kingdom for a stage, princes to act,*
*And monarchs to behold the swelling scene !*
*Then should the warlike Harry, like himself,*
*Assurne the port of Marş; and at his heels,*
*Leash'd in like hounds, should famine, sword,*
*Crouch for employment. But pardon, gentles all,*
*The flat unraised spirits that hath dar'd*
*On this unworthy scaffold to bring forth*
*So great an object: can this cockpit hold*
*The vasty fields of France : Or may we eram*
*Within this wooden O the very casques*
*That did affright the air at Agincourt ?*
*O, pardon ! since a crooked figure may*
*Attest in little place a million ;*
*And let us, ciphers to this great aceompt,*
*On your imaginary forces work...*
*For 't is your thoughts that now must deck*
*Carry them here and there, jumping o'er times,*
*Turning the accomplishment of many years*
*Into an hour glass...*

Prologul la *Henric al V-lea*

[O, de m-ar duce-o muză de văpaie/ în centrul lu~ minos al poeziei,/ Teatrul un regat, actorii prinţi,/ Ş^ regi măreaţa scenă s-o privească./ Atunci chiar bravul Harry 5-ar ivi/ în zalele lui Marte. Lîngă el,/ Ca nişte cîini în laţ, ce stau să sară, / S-ar gudura măcelul şi pî"



iolul/ Şi foametea. Dar să iertaţi vă rog,/ Nevrednicului cuget ce-ndrăzneşte/ S-aducă o poveste atît de mîndră/ aceste biete scînduri. Cum se poate/ Să-ncapă-ntr-un asemenea coteţ/ Nemărginirea şesurilor Franţei, /Iar în-tru-n cerc de lemn să-nghesuim/ Atîtea coifuri ce-ngrozeau văzduhul/ La Agincourt ? Iertaţi ! Cînd pe-un locşor,/ Un gîrbov semn arată-un milion,/ Atunci şi noi, doar nule-n marea sumă/ Să vă-nmiim puterea-nchipuirii/... Că trebuie cu mintea să-mbrăcaţi/ Pe regi în za, pur-tîndu-i ici şi colo, / Sărind deasupra veacurilor scurse, / Strîngînd a vremii trudă într-un ceas...] *

Clepsidra lui Shakespeare sugerează, printr-o splendidă figură de stil, semnificaţia capacităţii de plăsmuire a formelor, pe care tradiţia teoretică umanistă i-o atribuie omului. Acest fragment încearcă, plin de modestie, să justifice îndrăzneala unei piese ce comprimă, în perimetrul redus al scenei *(this unworthy scaffold* [„această biată schelărie"], *this cockpit* [„această arenă pentru cocoşi"], sau, mai puternic, *this wooden O* [„acest 0 de lemn"]), „regatul" real şi „prinţii" săi, care au săvîrşit atîtea fapte de-a lungul a numeroşi ani şi pe numeroase cîmpuri ale istoriei ; autorul cere iertare pentru cutezanţa „cugetului searbăd, şters" *(the flat unraised spi-Ţits).* în ciuda tonului modest, a scuzelor cerute pentru imperfecţiunea realizării, se poate sesiza aici ideea că această capacitate umană de reducţie simbolică nu este de neglijat : *since a crooked figure may I Attest in little Place a million* („căci o cifră-ncovoiată poate / In loc ᵘmil să-nsemne un milion"). însăşi noţiunea de număr sugerează abundenţa de fapte reale pe care mintea le Poate transpune în simboluri; ea sugerează de asemenea capacitatea simbolurilor de a capta şi a conţine, în ciuda

19<U* Traducere de Ion Vinea (Shakespeare — Teatru, E.P.L., alo ?ag' 9—10)' *n comentariu] ce urmează am meţionat, pe _cu"' traducerea *ad litteram* a textului shakespearian, indis-acest- lă 1^nei interPretări corecte. Pentru înţelegerea titlului tim 1 caP'to1. precizăm, de asemenea, traducerea literală a ul-tui -ii r două versuri citate de M. Krieger : „Prefăcînd înfăp-nle multor ani / într-o clepsidră..." (n. t).



naturii lor miniaturale, toate aceste fapte. Actorii de pe scenă şi acţiunile lor dramatice trebuie considerate drept „nule-n marea sumă" *(ciphers to this great accompt)* care sînt apoi reamplificate de „puterea închipuirii» *(imaginary forces)* într-o realitate nouă. Astfel umilul

„O de lemn" *(wooden O)* (care sugerează o îngrădire simbolică şi reductivă) se transformă într-o clepsidră — o imagine cifrică ce depăşeşte graniţele matematicii.
Vom încerca să explicităm modul în care clepsidra devine un obiect ce merită să fie studiat de „puterea-nchi-puirii noastre", modul în care personajele sale devin atît de independente de izvorul lor istoric, încît poetul poate chiar să introducă, după precedentul creat de Stagirit în Capitolul 9 al *Poeticii,* şi alţi eroi care nu poartă nume istorice şi totuşi menţin treaz interesul auditoriului faţă de „imitaţia" poetului. Trebuie să răspundem apoi la întrebarea, seducătoare în naivitatea ei, întrebare pe care orice student începător are dreptul să o pună ■— şi adesea o şi pune : de ce oare să acordăm atîta interes lumii fictive a lui a-fost-odată — lume alcătuită din poveşti imaginare despre indivizi imaginari ? Este o întrebare permanentă în istoria criticii — încă de cînd Platon a spus pentru prima dată că poetul este un mincinos —, o întrebare în acelaşi timp firească şi incomodă. Este firească avînd în vedere că, pentru apărătorul literaturii de imaginaţie, ea devine un prolegomenon la toate întrebările următoare, şi este incomodă pentru că simpla ei enunţare ameninţă să scoată din funcţie literatura şi, odată cu ea, pe toţi aceia ce o tratează drept o artă serioasă, de interes general uman. Atunci de ce am mai acorda atîta interes literaturii de ficţiune ? Este mai uşor să formulezi această întrebare elementară decît să îi găseşti un răspuns.
O soluţie ar fi să subliniem acel caracteristic a-fost-odată al ficţiunii şi să îl caracterizăm drept o posibilitate de evadare din lumea înconjurătoare. Natura artificială, imaginară a ficţiunii, a fost întotdeauna glorificată de cei ce fug de realitate. Într-adevăr, Freud a găsit o justificare literaturii tocmai pe asemenea temeiuri, conside-

înd-o drept o sublimare necesară pentru poetul frustrat are visînd cu ochii deschişi, ne oferă şi nouă celorlalţi viziunile sale. Se poate de asemenea adăuga că Northrop prye şi-a construit sistemul său ambiţios ca pe un omagiu adus grandoarei dorinţei umane : dorinţa îşi creează în mod arbitrar formele sale imaginare ca pe o lume în care vrea să trăiască ; ea preferă ordinea artificială a cuvintelor, în locul ordinei impuse şi implacabile a naturii, în cadrul căreia ar fi osîndită să trăiască în lipsa imaginaţiei. Astfel mitul înlocuieşte istoria, domeniul lui limitîndu-se la acel tărîm de nicăieri, asemănător cu ţinutul descris de Freud : aici lucrurile se petrec aşa cum am dori noi să se petreacă, cu alte cuvinte aici putem stăpîni acele forţe care în lumea reală nu se supun controlului nostru.
Oare însă, în ciuda seriozităţii sistemului lui Frye, tendinţele sale evazioniste nu ar putea părea, la urma urmei, frivole ? Nu cumva aceste tendinţe l-au împiedicat să cîştige mai mult aderenţi printre noi, şi pentru mai multă vreme ? în ciuda tuturor tentaţiilor, tradiţia critică a privit întotdeauna cu ostilitate orice teorie care îndepărta opera literară de „realitate" (indiferent ce sens i-am atribui acesteia) şi o ţinea la distanţă prea mult timp. Aceeaşi tradiţie a încercat să apropie din nou ficţiunea de adevărurile terestre ce ne înconjoară. Ce altceva ar putea explica trăinicia unui anumit concept de ..imitaţie" şi căutarea tenace a unor „obiecte ale imita-tlei", în ciuda faptului că admitem, totodată, caracterul arbitrar, artificial al deciziei ficţionale ? Criticul-savant a justificat întotdeauna interesul său pentru literatură ^Prijinindu-se pe afirmaţia că opera literară trebuie să jnfluenţeze lumea ce o precede şi îi urmează ; el vede ^ operă — produs al măiestriei şi al inventivităţii umane un model al acelei lumi, dacă nu un model *pentru* lume. De aceea criticul nostru, devotat concepţiei ° . ene Privitoare la „gravitatea superioară" a poeziei, !Şi poate permite să glorifice capacitatea ficţiunii de 6 °^er* °
Posibilitate de evadare în lumea imaginaru-> ca o alternativă ademenitoare la realitatea ce ne în-

conjoară. El este de asemenea obligat să respingă teza —. concluzie a teoriei lui Frye, de pildă — potrivit căreia arta trebuie să imite arta mai degrabă decît viaţa iar poemele trebuie în cele din urmă să se conformeze unor ficţiuni anterioare (adică structurii imaginative dominante care absoarbe în sine toate ficţiunile), în loc să ţintească spre obiectul imitaţiei din lumea

exterioară poemului.
Sîntem prin urmare nevoiţi să ne întrebăm din nou care este sensul devoţiunii noastre faţă de ficţiune, din moment ce acceptăm ideea de a nu o folosi pe aceasta ca o posibilitate de evadare din realitate, dedicîndu-ne însă ei cu toată seriozitatea. Există, desigur şi justificarea alternativă conform căreia ficţiunea are rolul de *exemplum* al unui principiu moral universal. Cu mult înainte de secolul al XVI-lea, cînd un teoretician conservator ca Giulio Cesare Scaligero afirma că poemul „imită adevărul cu ajutorul ficţiunii", fusesem îndemnaţi să credem în adevărul tezei exprimate de el prin cuvintele de mai sus. Poemul, cu alte cuvinte, este o poveste plăsmuită care nu reprezintă fidel un fragment al realităţii concrete ci semnifică fidel, cu ajutorul alegoriei, adevărurile unei realităţi transcendente. Astfel, „fabula" lui Aristotel se transformă în „fabula" lui Esop. Potrivit însă învăţăturii unor veacuri întregi de teorie literară didactică, aceasta înseamnă să nu ne ocupăm de ficţiune ca ficţiune, din moment ce interesul nostru în legătura cu ea se limitează la subţirele strat alegoric. La un moment dat, în *Apologia* sa, Sir Philip Sidney face afirmaţia, destul de ambiguă, că poetul ne oferă fie o lume care diferă în mod arbitrar de a noastră, fie una care este mai bună din punct de vedere moral decît ea. Bineînţeles că imediat după aceea Sidney se retrage pe terenul sigur al argumentului didactic după care lumea „diferită" este absorbită în aceea „mai bună". * Şi noi, la rîndul nostru, trebuie să alegem, să ne hotărîm daca dorim o ficţiune autentică, ce se autojustifică, sau ° parodie de ficţiune, a cărei existenţă neînsemnată, efemeră, depinde de adevărul transcendent ce trebuie reve-



lat adevăr a cărui existenţă, la rîndul ei, depinde de acea ficţiune. Ne vom decide, probabil, să respingem teza lui Sid'ney • nevoia noastră istorică de poezie arată că propensiunea omului spre ficţiune este mai mare, mai semnificativă decît cea spre filosofie. Imboldurile morale nu pot anula interesul nostru faţă de acele opere stranii despre nişte străini pe care nu îi vom întîlni niciodată.
Aşadar, după ce am eliminat evazionismul şi didacticismul, considerîndu-le soluţii nepotrivite, ne reîntoarcem la întrebarea iniţială, nu atît de superfluă : de ce ne-ar peocupa atît de mult ficţiunea, *ca şi cînd* ea ar schimba ceva în realitatea noastră ? Acest „ca şi cînd" este problema centrală : cum poate tipicul „ca şi cînd" al ficţiunii să se destrame pînă acolo încît, *ca ficţiune,* să schimbe ceva în realitatea noastră ? (în acest caz întrebarea, devenind din ipotetică, declarativă, nu mai poate fi evitată).
Fără a ne folosi de ficţiune pentru a evada din lumea cotidiană şi fără a nega capacitatea ei de a ne ajuta să urmărim o propoziţiune filosofică oarecare, trebuie să acceptăm ideea că lumea ficţiunii este pe deplin demnă de interesul nostru : ea reprezintă, în acest moment, pentru noi, adevărul. In acelaşi timp sîntem conştienţi că nu ne putem auto-amăgi, susţinînd cu încăpăţînare *o* iluzie : ştim prea bine că ficţiunea nu se confundă cu adevărul. Nu sărim pe scenă ca să o salvăm pe Desde-roona din mîinile ucigaşe ale lui Othello, şi totuşi continuăm să urmărim întîmplările din piesă cu atenţia încordată şi cu o mare participare emoţională.
De la Aristotel — în replica sa dată lui Platon, răs-Puns ce constituie o justificare a ficţiunii — pînă la pidney, la Doctorul Johnson şi apoi la Wallace Stevens, ^joria criticii literare este plină de încercările teoreticie-co °r+-de> a da un sens acestei conştiinţe duble ; explicaţia est1 -^ faptul că' duPă °Pinia tuturor, iluzia ficţiunii (datvUf-^' ^e *apt indispensabilă experienţei estetice şi u a flind omniprezenţa experienţei estetice) economiei
ne, aşa cum se reflectă ea în cultura respectivă.



Doctorul Johnson a exprimat magistral această idee printre atîtea altele. El a abordat-o în a sa *Prefaţă IQ Shakespeare,* unde se pronunţă împotriva unităţilor de timp şi de loc :
*Nu este adevărat că oamenii confundă orice reprezentare cu realitatea, că orice fabulă dramatică a fost considerată demnă de crezare ba chiar a şi fost crezută cu adevărat, în materialitatea ei...*

*I se acordă exact otita credit cit i se poate acorda unei piese. Atunci cînd impresionează publicul, acesta îi acordă creditul cuvenit unei imagini fidele a unui original real, piesa reprezentînd în faţa spectatorului ceea ce el însuşi ar simţi dacă ar trebui să facă sau să sufere cele simulate pe scenă. Ne copleşeşte nu gîndul că răul pe care îl vedem este real, ci acela că şi noi am putea suferi din cauza unui rău asemănător... Desfătarea prilejuită de tragedie izvorăşte din conştiinţa noastră că ea este o ficţiune ; dacă asasinatele şi trădările ni s-ar părea reale, ele nu ne-ar mai pricinui nici o plăcere.*

Astfel Doctorul Johnson poate trage concluzia că „imitaţiile ne umplu de durere sau de încîntare nu fiindcă noi le-am confunda cu realitatea, ci pentru că ele ne aduc aminte de realitate". Pentru moment — cu ocazia dezbaterii acestei chestiuni de importanţă crucială, de pe o poziţie aflată însă în contradicţie cu spiritul studiului respectiv [2] — Johnson, cu o înclinare spre cazuistică, pare un autentic aristotelian. Tocmai în acest sens, în Capitolul 9 al *Poeticii.* Aristotel făcea o distincţie între poezie şi istorie, adică între ceea ce se „poate" întîmpla şi ceea ce se întîmplă într-adevăr. Un alt element aristotelian constă în ideea că originea diferenţei dintre poezie şi realitatea istorică se află în „materialitatea" fabulei şi în principiile de succesiune proprii respectivei materialităţi, care este independentă de materialele realităţii istorice[3]. Sîntem împinşi de însăşi materialitatea realităţilor empirice să acceptăm consecin-



t ie reale ale acestora cuprinşi de încîntare sau de oaimă ; atunci ce element din substanţa-surogat a semi-realităţii artistice explică reacţia noastră — intensă şi totodată distantă —■ faţă de consecinţele obscure pe care acea semi-realitate le impune fiinţelor ei, aparţinînd unei cazuistici străine ?

De la Aristotel încoace, teoria critică a studiat necontenit ficţiunile poetice în calitatea lor de imitaţii ale istoriei, deşi sensul „imitaţiei" nu a fost mereu acelaşi. In Capitolul 9, Aristotel încearcă, nu întotdeauna cu succes, să stabilească măsura în care poezia depinde de precedentul istoric. Deşi atenţia noastră este reţinută în primul rînd de splendida sa definiţie a poeziei, în care el o diferenţiază de istorie, ne amintim de asemenea că uneori această distincţie rămîne în umbră : el face unele concesii de moment ideii că poezia depinde într-un sens strict de istorie şi de legendă, sau de istorie *ca* legendă. Desigur, cunoscînd rolul legendei sau al istoriei legendare ca sursă a epopeii şi a intrigii tragice eline, ne putem explica şovăielile lui Aristotel, şovăieli ce se menţin chiar şi atunci cînd el demonstrează atît de elocvent independenţa formală a poeziei faţă de lumea întîmplărilor reale.

Rolul istoriei ca obiect al imitaţiei pentru poezie a fost întotdeauna subliniat de tradiţia critică aristoteliană, mai ales de reprezentanţii săi mai conservatori, care au scos în evidenţă imitaţia în detrimentul invenţiei, exa-gerînd astfel istoricitatea poeziei. Să îl ascultăm pe Sca-Hgero, de pildă : „Atunci cine ar putea să tăgăduiască faptul că toţi poeţii epici îşi iau subiectele din istorie ? istoria, uneori schiţată doar, ca analogie, alteori idealistă, dar întotdeauna căpătînd o înfăţişare nouă, deviae fundamentul poeziei. Nu a procedat oare în acest fel Homer ? Nu procedăm şi noi tot aşa în tragedii ?" In continuare Scaligero sugerează ideea că istoricii, care ^e asemenea impun realităţii unele amendamente, sînt ok-ac. eea^ măsură poeţi ca şi persoanele gratificate de Jcei cu acest titlu : „Pentru că aşa precum poeţii tra-tî °H S^ *nsPiră m piesele lor din evenimentele reale, adap-însă acţiunile şi dialogurile după personajele res-



pective, tot astfel Titus Livius şi Thukydides inserează cuvîntări care nu au fost niciodată recunoscute de cei cărora le sînt atribuite." Istoricul şi poetul se confundă astfel, iar diferenţa dintre ficţiune şi cronică este anulată.

Scaligero ne reaminteşte aici cît de naivă este concepţia noastră despre istorie dacă o confundăm pe aceasta cu faptele brute, cu şirul evenimentelor ca atare.

Putem concepe istoria ca un lanţ de fenomene sau ca o disciplină umanistă. Altfel spus, istoria poate însemna fie fluxul continuu al realităţilor empirice neprelucrate, fie forma intelectuală care dictează tonalitatea mersului evenimentelor. Atît materialele brute, aşa-nu-mitele date, cît şi cadrul formal impus acestora de intelectul nostru, pot fi considerate drept istorie : atît istoria trăită de oameni, cît şi istoria istoricilor. Dar atunci cînd citim datele istorice prin prizma unuia sau altuia dintre modelele cauzale oferite de discursul istoric, ne situăm pe un tărîm al

ficţiunii pe care Scaligero îl asemuia cu acela al formei poetice. Istoria, aşa cum o concepem noi, se naşte ca fiică a mitului şi nu se eliberează niciodată pe deplin de sub tutela obîrşiei sale. Umanistul sofisticat nu ar putea să îşi constituie *propria* sa realitate istorică, nu ar putea nici măcar să *sesizeze* tumultul faptelor istoriei, dacă nu ar poseda categoriile formative ce îi sînt oferite drept deprinderi vizionare de către disciplinele istoriei ; la aceste deprinderi discursive recurge el pentru a se feri să vadă faptele istorice ca fapte brute. Teoreticianul istoriei poate descoperi scheme de clasificare şi modele istorice alternative similare acelora create de Northrop Frye pentru literatură şi criticii ei.

în ciuda faptului că subtilul Scaligero le atribuia istoricilor o măiestrie care îi apropie de poeţi în tendinţa lor comună de a îmbogăţi istoria ca fapt brut, putem totuşi să facem o discriminare între cele două tipuri de activităţi. Căci în mod cert putem considera — oricît ar părea de deşartă această idee — că istoricul este răspunzător faţă de o realitate din afara discursului său, spre deosebire de poet (aşa cum este el conceput de



Aristotel). Modelul de discurs al istoricului, oricît ar fi de elegant, are o funcţie explicativă, iar fenomenele pe care încearcă să le expliciteze rămîn —• cel puţin pentru spiritele ce nu au fost prinse în capcana structurii respective — în afara sistemului, ele constituind dovezile, pozitive sau negative. într-adevăr, însăşi noţiunea de dovadă" — noţiunea potrivit căreia acest termen are o semnificaţie, oricît ar fi ea de greu de stabilit — sugerează un criteriu, necesitatea unui sprijin, a unei semnificaţii empirice, care este străină poetului şi creativităţii sale mult mai libere. Istoria ca înşiruire de „fapte" trebuie, într-un fel sau altul, să servească drept sursă şi „verificare" (sau, în sens negativ, să ofere cel puţin posibilitatea unei „falsificări") a istoriei istoricilor ; faptele însă nu pot dovedi în mod similar că un poem este fals. Această dependenţă „faţă de fapte" (iar ghilimelele au aici rolul de a sugera scepticismul meu în privinţa unei terminologii realiste atît de naive) diminuează puritatea modelelor formale ale istoricului, impunîndu-i operei sale o referenţialitate pe care poetul o ignorează surî-zînd : „A nu şti că ciutei îi lipsesc coarnele este o crimă mai puţin gravă decît a o zugrăvi neartistic", îl asigură Aristotel pe poet, dar nu tot astfel l-ar putea asigura şi pe istoric. Despre diferenţa dintre formele poetului şi ale istoricului vom vorbi însă din nou mai departe. Am putea înţelege şi mai bine motivul atenţiei pe care Scaligero i-o acordă stăruitor istoriei brute ca sursă a poeziei, gîndindu-ne la punctul de plecare al discuţiei de faţă — acea naivă întrebare privind interesul nostru faţă de imaginar — şi, în continuare, gîndindu-ne la problema comună a amăgirii şi a iluziei. Căci *există* o ambiguitate în realitatea *aparentă* a povestirilor pe care le C1tim, sau — şi mai evident — în piesele pe care le vedem fcprezentate. Cînd urmărim o piesă, vedem nişte persoane Plicate într-o serie de întîmplări care ar putea avea numite consecinţe. Pentru aceste persoane, cu numele p destinele lor individuale, pare să existe un „înainte" Uri «după", aşadar în mod cert avem de-a face cu o imi-



taţie a istoriei în sensul propriu aristotelian. Este într-adevăr o imitaţie, sau ceea ce criticii renascentişti numeau o „simulaţie", iar imitaţia ori simulaţia reprezintă chiar modul istoric în care se petrece orice întîmplare. (©are nu din această concepţie asupra piesei de teatru ca istorie simulată sau imaginară a izvorît doctrina li-teralistă a verosimilităţii, propusă de criticii italieni renascentişti şi mai tîrziu de cei francezi ? Ne amintim că, potrivit acestei doctrine, orice salt în timp sau spaţiu, orice hiatus în fluxul acţiunii ar viola concepţia noastră empirică privitoare la modul în care se succed evenimentele). Ceea ce se petrece în faţa ochilor noştri pare a fi de domeniul istoriei, deşi reacţiile noastre sînt mai sofisticate (după cum ne-a atras atenţia Doctorul Johnson) decît acelea provocate de nişte experienţe reale pe care le-am observa, fie şi cu un sentiment de vinovăţie, ca *voyeurs.*

Am arătat limpede în Capitolul 4 că, după părerea mea, distincţia făcută de Aristotel între poezie şi istorie este cea mai pertinentă. Am văzut că, deşi preocupat în primul rînd de logică, el foloseşte termeni pe care noi i-am aplica evenimentelor cronologice (început, mijloc,

sfîrşit), pentru a caracteriza şirul de întîmplări de pe scenă. Bineînţeles că el poate defini natura specială a formei poetice numai după ce a transformat semnificaţia uzuală a acestor termeni din cronologică, în logică. Este adevărat că preocuparea sa centrală pare a fi începutul, mijlocul şi sfîrşitul, ca şi semnificaţia lui *post hoc.* Piesele de teatru, cu al lor „înainte" şi „după" seamănă cu viaţa noastră, în curgerea ei ; cît de diferite par însă ele de viaţă atunci cînd termenii mai sus amintiţi sînt modificaţi pentru a-l reflecta pe *propter hoc.* La Aristotel diacronicul se converteşte în sincronic. Forma aristoteliană cere să fie purificată, prin înlăturarea elementelor insuficient dezvoltate ale experienţei normale — lacune, fapte nesemnificative sau superflue. Chiar şi viaţa unui singur om, mărginită aşa cum este de începutul şi sfîrşitul ei cronologic — naşterea şi moartea, nu poate să constituie o acţiune individuală, dacă poetul nu a selectat, aran-



•at incidentele respective aşa încît ele să devină un întreg Aristotel face această afirmaţie el însuşi într-un sa'j care demonstrează că, încă de la începutul Capitolului 23, nu mai are nici o îndoială în privinţa naturii oazuale a istoriei : el scrie că un poem narativ sau o tragedie „vor fi diferite ca structură de compoziţiile istorice, care în mod necesar prezintă nu o singură acţiune, ci o singură perioadă şi tot ce s-a întîmplat în acea perioadă unei persoane sau mai multora, indiferent cît de puţin sînt legate între ele întîmplările respective". (Evident, concepţia Stagiritului referitoare la „compoziţiile istorice" este aici mai naivă decît cea a lui Scaligero ; ele se limitează, din punctul lui de vedere, la o simplă expunere de fapte). în acest punct forma poetică se bucură de o independenţă aparent absolută faţă de seria de evenimente externe. Modelul istoricului nu poate îndrăzni să aspire la o atare autonomie a formei, dacă istoricul susţine cu hotărîre istoricitatea modelului său — dacă, cu alte cuvinte, el pretinde că este mai mult decît poet.

Am observat însă mai înainte că prezentarea dramatică în sine, oricît a fi de strînsă unitatea aristotelică a formei, păstrează pentru privitor aparenţa unei pure sec-venţialităţi istorice. Forma poetică a creat înăuntrul acestei secvenţialităţi nucleele relaţiilor interne pe care privitorul, cu ajutorul deprinderilor sale de percepţie estetică, învaţă să le citească, reconstruind istoria ca piesă de teatru. Opera estetică este acolo, la fel de inocentă Şi de tăcută în privinţa semnificaţiei sale cum sînt şi faptele istoriei aleatorii în privinţa propriilor lor semnifi-5ªţii. Ele au fost transformate însă de forma poetică în elemente ce nu mai sînt deloc aleatorii pentru cei învăţaţi să le descurce şi să le asocieze între ele altfel decît Pʳm simpla succesiune cazuală reprezentată de conceptele „înainte" şi „după". Poemul reprezintă aşadar datele Miticului, dar în alt fel decît acela în care faptele cronologice reprezintă datele istoricului (dacă nu cumva ªcest fapte, în viziunea noastră, trag după ele norii i teleologic). Căci forma poetică se mândreşte în



primul rînd cu teleologia sa, ca o caracteristică esenţială. Poetul are libertatea de a insufla o teleologie poemului, teleologie absentă în obiectul imitaţiei ; acest lucru *i{* diferenţiază de cel mai arogant istoric, care ar dori să modeleze trecutul în formele dictate de fantezia sa particulară.

Datorită caracteristicilor formale amintite^ scena se desparte de viaţă, fiind creată astfel acea „conştiinţă a ficţiunii" care ne împiedică să luăm drept factualitate istorică cele ce se petrec în piesa jucată în faţa ochilor noştri. Există ceva deosebit, izbitor şi în cele din urmă anistoric în acel şir de întîmplări, în acea imitaţie a istoriei : faptele trebuie să se desfăşoare într-o anumită ordine şi să ducă la un anume deznodămînt, cu caracter definitiv. Pentru că totul se petrece în *acest* fel în piesa de faţă şi pentru că — dacă este o lucrare izbutită — totul ar trebui sau chiar trebuie să se petreacă în acest fel, datorită necesităţilor ei interne. Aşa cum poetul a îndoit segmentul de dreaptă, transformîndu-l într-un cerc formal ce se hrăneşte din sine însuşi, şirul de evenimente legate aparent doar prin relaţia înainte-şi-după se dovedeşte a fi o secvenţialitate îngheţată ; există o identitate tulburătoare între desfăşurările ei repetate,

spectacol după spectacol, interpretare după interpretare. Dacă observăm o alterare prea puternică a modului în care în-tîmplările se desfăşoară în opera dramatică, vom spune că nu mai avem de-a face cu *aceeaşi* piesă.

Doctorul Johnson ne reaminteşte — făcîndu-se ecoul teoriei aristotelice potrivit căreia imitaţia produce plăcere — că ne delectăm urmărind suferinţe fictive care ne-ar îndurera dacă le-am întîlni în viaţa adevărată („dacă asasinatele şi trădările ni s-ar părea reale, nu ne-ar mai pricinui nici o plăcere") ; el justifică astfel dorinţa noastră ca tragedia pe care o urmărim să se încheie prin catastrofa obişnuită, impusă de necesităţile piesei. Preferăm graţierea de ultim moment, ce salvează speranţe ş) vieţi, în lumea reală a jurnalelor, dar nu am dori ca ş[1] tragediile să fie modificate într-un chip asemănător. An* fi mai mulţumiţi dacă un Lear din viaţa reală (care.



înţ, nu ar semăna cu autenticul Lear) ar găsi-o ne Cordelia respirînd cu adevărat şi am saluta miracolul <ve a salvat-o, salvînd-ul şi pe el totodată. Simţim însă în acelaşi timp că piesa — şi plăcerea pe care ne-o prilejuieşte — se termină bine aşa cum se termină, că destinul lui Lear este fixat pentru totdeauna în forma invariabilă, cu caractere cursive — *Regele Lear.* Da, este bine aşa, căci piesa se *cuvine* să se termine astfel, deşi Aristotel ne aminteşte că acest „se cuvine" este mai degrabă estetic decît moral. Astfel se explică preferinţa sa pentru verosimilitatea imposibilă în locul posibilităţii verosimile, oricît de sincer am alege-o noi pe cea de-a doua într-o situaţie din viaţa reală. Ne găsim acum foarte aproape de miezul elementului cazuistic, dacă nu chiar sofistic, din realitatea specială a literaturii.

„Materialitatea" reprezentării dramatice impune deci necesitatea ca aceasta să fie o secvenţialitate fixă, prezentată de interpreţi despre care ştim foarte bine că sînt doar interpreţi. Regulile potrivit cărora se desfăşoară respectivele *sequitws* determină acea fixitate invariabilă, atît de net opusă aleatorilor „înainte" şi „după" din viaţa cotidiană. La fel de diferite sînt şi criteriile după care judecăm natura mai bună sau mai rea a consecinţelor, în cele două cazuri. Tocmai datorită ideii că modalităţile artei sînt specifice, cadrul care a fost socotit potrivit pentru desfăşurarea dramatică, pentru imaginea "vieţii în mişcare, este mărginit de o cortină şi de arcada din avanscenă ; el rămîne la fel de îndepărtat de viaţa noastră adevărată ca o natură moartă faţă de fructele de pe masă. Şi, la fel de oportun, scena elisabetană reapare, pe măsură ce reprezentaţiile teatrale se reduc tot [m]ai mult la *happening-uri,* iar linia despărţitoare dintre artă şi viaţă, dintre scenă şi public este gata să dispară.[5] M-am referit în cele de mai sus la opera dramatică Şoarece, printre celelalte arte literare, ea pare să fie, [lr]* sensul cel mai palpabil, cel mai nemijlocit, o imitaţie [a] istoriei, adică a istoriei ca realitate empirică. Ea este aracterizatâ de o prezenţă ce o face asemănătoare cu



întîmplări reale vă2Ute în viaţa cotidiană : cu mult înaintea cinematografului, piesa de teatru reprezenta un „tablou mişcător".[6] Dar, în modurile lor specifice, şj alte forme ale literaturii de imaginaţie generează în chip asemănător iluzia prezentării factuale. Cu alte cuvinte şi ele „simulează". în fiecare caz în parte, opera respectivă prezintă anumite elemente de artificiu — asemănătoare arcadei din avanscenă — care separă opera de viaţă, subliniindu-i **caracterul imaginar şi** negîndu-i astfel orice intenţie de a induce în eroare. Dacă acceptăm ideea că piesa imită o întîmplare reală, istoria în devenire, atunci epopeea şi după ea romanul imită istoria ca discurs, [7] fie ea istorie narativă, sau biografie narativă. Poemul liric sau romanul la persoana întîi seamănă mai mult sau mai puţin, ca prezentare, cu autobiografia sau cu confesiunea, acestea din urmă fiind, fiecare în felul său, un mod istoric, deşi mai subiectiv decît altele. Diferenţa de „materialitate", subliniată de Doctorul Johnson în discriminarea pe care o face între întîmplă-rile de pe scenă şi cele reale, este mai puţin evidentă cînd atît imitaţia cît şi obiectul ei sînt forme de discurs (epopeea şi respectiv „compoziţia istorică" sau poemul şi autobiografia). Din punctul de vedere al esteticii însă, diferenţele „materiale" sînt la fel de profunde : legătura posibilă dintre discurs pe de o parte şi propriile sale forme convenţionale

sau manipulările interne ale elementelor sale, pe de alta, generează o responsabilitate diferită faţă de fiinţele şi incidentele la care discursul se referă sau (în cazul ficţiunii) *probabil* se referă. Dacă ne este îngăduit să revenim la termenul folosit de Doctorul Johnson, vom spune că există o diferenţă de materialitate între obiectele vii şi cele simulate ale discursului. Să alegem un exemplu extrem : avem cu toţii, desigur, sentimentul că eroul tolstoian Kutuzov, sau Henric al V-lea în viziunea lui Shakespeare, au un statut „material" diferit de aceleaşi personaje din istorie. Este vădit că distincţia este şi mai categorică atunci cînd avem **de-a** face **cu** personaje care sînt şi nominal fictive. Teoriile recente referitoare la *persona* susţin şi ele că, de



pildă, Jake Barnes al lui Hemingway sau chiar şi acel eU"' dintr-un sonet au un statut „material" diferit de statutul unui subiect autobiografic. Bineînţeles că, dacă ne referim la un Rousseau sau la un Wordsworth, este foarte dificil pentru critică să stabilească momentul în care autobiografia fuzionează cu pseudoautobiografia fictivă, sau altfel spus, *persona* fuzionează cu persoana. Această dificultate nu diminuează însă utilitatea fundamentală a categoriilor aristoteliene (sau johnsoniene). Este drept că Aristotel însuşi nu este absolut constant în devoţiunea sa faţă de formă ca invenţie umană. După ce pare să se fi luptat fără încetare cu el însuşi pentru a stabili rolul istoriei factuale în cadrul intrigilor inventate, în Capitolul 9 al *Poeticii* Aristotel încearcă, în cele din urmă, să reconcilieze cele două fenomene, sugerînd o posibilă uniune între întîmplările istoriei şi forma ce îl satisface pe om :

*Şi chiar dacă se întîmplă ca acesta (autorul de tragedii) să îşi aleagă un subiect istoric, el nu este mai puţin poet; căci nimic nu opreşte ca unele în-tîmplări petrecute cîndva în realitate să asculte de legea verosimilului şi posibilului şi, datorită acestui fapt, el este poetul sau plăsmuitorul lor.*

S-ar părea că tentativa de mai sus îl încorsetează pe teoreticianul care investeşte toate argumentele sale în doctrina angajamentului formal al omului de a ameliora accidentalul istoric prin impunerea unei cauzalităţi, în locul simplei cazualităţi a incidentului. Astăzi însă putem să ne dăm seama că încercarea de a contopi fapta Şi arta, sau chiar de a subordona arta faptei, este cît se Poate de justificată. Mulţi comentatori recenţi au arătat că faptele din istoria recentă depăşesc posibilităţile modeste ale celei mai bizare ficţiuni, pentru că realitatea ^st_ mai senzaţională decît ar îndrăzni vreodată să

imaginaţia umană.[8] Realitatea poate într-adevăr să ă ii

acă imaginaţia noastră — a creatorilor, ca şi a cititori-Or —- să devină rezistentă la orice şoc. Putem astfel să



fim martorii fuziunii dintre istorie şi artă, fuziune în care uneori istoria are rolul preponderent, aşa cum a sugerat şi Aristotel. Ne gîndim de pildă la aşa-numitul „nou documentar", parte a noului jurnalism, ca şi la unele exemple remarcabile de istorii şi biografii din trecut. Problema este dacă scriitorul apelează la formă sau se fereşte de ea, concentrîndu-se asupra faptelor accidentale, învălmăşite, care resping forma. Dar forma, aşa cum ştim de la Kant, nu se lasă ocolită cu uşurinţă : însăşi urmărirea accidentalului, ca urmărire, nu poate fi o procedură accidentală. Teoriile post-kantiene, dacă nu şi teoria aristotelică, şterg distincţia dintre discursul care îi impune istoriei o formă şi cel care aparent nu face altceva decît să reproducă fluxul istoric, supus purei întîmplări. La urma urmei, imaginaţia — cu capacitatea sa de a crea forme — este aceea care dă un contur inteligibil datelor brute ale istoriei, încercînd parcă să se pună de acord cu compromisul dintre istorie şi poezie sugerat în acea frază cu dublă bătaie din *Poetica* lui Aristotel. Se înţelege de la sine că, dacă imaginaţia creatoare de forme vede oricum forme în secvenţialitatea istorică aleatorie, aceasta se datoreşte în mare măsură relaţiilor ei anterioare cu ficţiunea, relaţii care o determină să perceapă asemenea forme. Imaginaţia forţează astfel istoria să se încadreze în categoriile formei umane : de fapt ea transformă istoria în ficţiune, aşa cum lăsa sâ se înţeleagă Scaligero. Aceasta a fost de

asemenea teza fundamentală a lui Northrop Frye ; discriminînd, în spirit kantian, între ordinea naturii şi ordinea cuvintelor, el consideră că cea de-a doua constituie domeniul imaginaţiei libere, care toarnă natura în forme umane, creînd astfel miturile noastre. (Şi Wallace Stevens se înscrie pe această linie, numai că el subliniază cu perseverenţă daunele produse de lumea faptelor, exterioară necesarelor noastre ficţiuni).

In afara acestor interpretări în favoarea ficţiunii, ce pornesc de la Aristotel şi de la Kant, mai există şi ° altă ipoteză teoretică, nu prea des discutată : încercarea de a discrimina între ficţiunea poetică, ce se bucură de



0 libertate specială, şi acel discurs istoric a cărui natură, deşi ficţională, izvorăşte dintr-o fidelitate originară' faţă de „realitate". împins de această fidelitate, discursul istoric amintit încearcă să tragă după sine cît mai mult din lumea reală. Pentru că, oricît s-ar apropia ca şi cum" de „este", ficţiunile poetice se caracterizează prin anumite procedee tehnice, modele de juxtapunere, momente de autoreferinţă, aluzii convenţionale şi — cel mai important — prin elementele unei forme ce reprezintă o transformare a elementelor specifice unei simple referinţe empirice. Toate cele enumerate mai sus strigă într-un singur glas : „artefact", ademenindu-ne să acceptăm premeditarea unei iluzii. Graţie formei transforma-ţionale, realitatea simulată, cu „materialitatea" sa specifică, dobîndeşte o asemenea prezenţă încît, pentru noi, acea realitate reprezintă acum adevărul, de fapt un adevăr anterior, care poate modela şi adevărul istoric. La acest subiect mă voi întoarce mai tîrziu.

Pentru moment mă voi mărgini să afirm că opera nu este o minciună şi că, fără să fie un adevăr, ea ne interesează în sine. Aceasta înseamnă, de fapt, să afirmăm odată cu Sidney că *dintre toţi scriitorii de sub* soare, poetul *este cel mai puţin mincinos... el nu afirmă nimic şi de aceea nu minte niciodată. Căci, după mine, a minţi înseamnă a afirma că este adevărat ceea ce este fals... El nu invocă autoritatea altor istorii, ci, încă din momentul intrării în scenă, apelează la Muze să U inspire cu o născocire frumoasă... Şi de aceea, ca şi istoria care căutînd adevărul ei, poate rămîne încărcată de falsuri, poezia, căutînd ficţiunea, se va folosi de naraţiune,* ca *subiect de bază al unei invenţii profitabile.*

„ Sprijinindu-mă pe acest fragment din Sidney, trebuie ^a recunosc însă că, din păcate, pentru autorul său „in-enţia" este „profitabilă" deoarece el se referă mai de-



grabă la fabula lui Esop decît la cea a lui Aristotel, aşa încît ficţiunea lui, ca şi a lui Scaligero, este slujitoarea alegorică a adevărului platonic.[9] Totuşi limbajul lui Sidney şi natura argumentaţiei sale, scoase din contex-tul lor platonic, pot fi folosite pentru a apăra ficţiunea, aşa cum a făcut, de pildă, Johnson.[10]

Dacă ficţiunea trebuie apărată în calitatea sa de realitate alternativă independentă şi nu ca deghizare controlată a unui adevăr superior, este necesar să ne concentrăm atenţia, ca şi Aristotel, asupra finalităţii ei interne : aceasta justifică modul de funcţionare al fiecărui element din realitatea simulată, ce apare învelită în propria sa materialitate. Iar omul devine fiinţa ce poate plăsmui forme : capacitatea sa de a le crea şi de a le impune materiei, dăruindu-i astfel viaţa organică, îl poate elibera de istorie, pe care îi stă în putinţă să o remode-leze după cum doreşte.

în capitolul anterior arătam că devotamentul lui Aristotel faţă de formă poate fi considerat un triumf al teleo-logiei asupra accidentalului din istorie. Am văzut că, potrivit concepţiei sale, experienţa normală din afara poemului este incompletă ca structură, incapabilă de a îşi realiza potenţialitatea, iar „imitaţia" sa trebuie să se transforme în perfecţiunea inevitabilităţii structurale („verosimilul şi necesarul"). Urmărind în plan istoric evoluţia preocupării faţă de capacitatea umană de creare a formelor — capacitatea de a crea concepte sau obiecte cu o finalitate deplină —, am descoperit această preocupare în cadrul structurii cosmice teleologice a neoclasicismului ortodox şi de asemenea în filosofia lui Kant, care resuscită teleologia

umană. Din acest punct de vedere îl putem considera pe Kant drept un Aristotel reînviat ; în filosofia kantiană însă teleologia se limitează în mod explicit şi conştient la creaţiile omului ca fiinţă estetică (şi nu mai este atribuită naturii de către om ca fiinţă ştiinţifică). Kant furnizează astfel argumente gîn-ditorilor ulteriori care vor studia omul ca plăsmuitor de ficţiuni. După cum am arătat, prin ochii lui Kant chiar şi universul proiectat de Alexander Pope putea fi văzut



nu ca o afirmare cosmică a validităţii metafizice, ci ca o construcţie estetică ce reprezintă un omagiu adus capacităţii formale a omului, dacă nu şi intuiţiei sale ontologice. Dintr-o atare perspectivă Pope se apropie de acei creatori de forme care modelează lumea exterioară, cu mişcările ei interne secrete, transformînd-o într-o lume umanizată ce răspunde normelor impuse de ei. Faust-ul lui Goethe, exclus din lumea ordinei naturale, îşi creează o ordine proprie, cu ajutorul voinţei sale umane. Poetul „naiv" al lui Schiller, contopindu-se cu natura, îşi pierde acest adăpost natural şi devine poetul „sentimental", fiinţa umană independentă, obligată să depăşească ordinea naturii printr-o ordine omenească. Depăşindu-şi propria istorie, poetul —■ respectînd parcă şi acum prescripţiile aristotelice — triumfă asupra istoriei propriu-zise. Graţie capacităţii sale estetice, deci capacităţii de a se juca şi de a plăsmui forme, poetul îşi creează propria realitate sub forma obiectului făurit de el, în ciuda modestiei metafizice a acestuia." Faptele trecutului irevocabil îl încătuşează în continuare pe poet, dar forma pe care i-o oferă prezentul creator eliberează existenţa, umanizînd-o, făcînd-o potrivită pentru a fi locuită de om.

Bineînţeles că deprinderea modelatoare a omului îl determină să impună scheme cauzale *tuturor* fenomenelor care îi apar drept date : discursul pune amprenta formei sale asupra acestor fenomene în totalitatea lor, nu numai asupra materialelor speciale aparţinînd poeziei Şi artei. Prin urmare, aşa cum am arătat în repetate rîn-duri, istoria nu se confundă cu faptele brute, ci este su-Pusă influenţei formelor proprii discursului uman, care 0 face să devină semnificativă pentru noi ceilalţi. Toată Calitatea empirică — inclusiv materialele neprelucrate, necesare (şi anterioare) formulărilor noastre istorice (materiale denumite de mine tot „istorie") — este exterioară nouă şi în acelaşi timp oprimantă : ea ne apare ca un *c°ntinuum* fără formă, ostil faţă de libertatea omului de a crea relaţii de finalitate şi de cauzalitate care trans-Orniă materialele amintite în discipline umaniste. In-



seamnă atunci că Scaligero a avut dreptate la urma urmei, că istoricul şi poetul se află pe acelaşi plan, plăs-muind ficţiuni umaniste în comun ? Oare formele cu ajutorul cărora percepem un moment trecut din cultura umană reprezintă un model de configuraţie asemănător aceluia prin care percepem episodul dramatic propus de poet ? Există, prin urmare, vreun *continuu-m* printre variatele forme umaniste, care să fie la înălţimea *continuunu-ului* din datele ante-formale proprii experienţei cotidiene ? Este evident că mă voi opune unei atari idei, învocînd încă o dată diferenţa de materialitate dintre poezie şi istorie, menţionată de Doctorul Johnson.

In capitolul precedent am procedat la o simplificare drastică în privinţa impactului ideologic al raţionalismului din secolul al XVIII-lea şi a formei specifice asumate de el cînd este privit din perspectiva filosofiei „critice" ; se poate spune că în acest fel am impus un model formal în consonanţă cu necesităţile discursului meu istoric şi ale poziţiei mele teoretice. Pe scurt aceasta a fost versiunea mea mitologizată a istoriei ; desigur însă, capacitatea respectivei versiuni de a explica faptele (în măsura în care avem acces la ele independent de discursurile interpretative concurente) poate fi pusă la îndoială. Din acest punct de vedere ea se află în aceeaşi situaţie cu orice versiune istorică ; nu intenţionez însă să calific toate modelele schematice sau dramatice ale istoriei drept ficţiuni simpliste numai pentru că modelele mele ar putea fi caracterizate astfel. Şi totuşi este adevărat că orice model istoric, cu reducţiile sale structurale, cu consecvenţa sa interpretativă, are o anumită auto-referenţialitate, cu toate că noi, perseverenţi, fl socotim dependent de „dovezi", adică de datele neprelucrate. Fiecare model sistemic este construit din propriile sale forme, reducţii, adevăruri comune de ordin istoric, şi reprezintă totodată un răspuns la acestea, — deşi respectivele adevăruri comune afirmă că se subor-donează datelor. Această subordonare marchează punctul în care structura

istorică — oricît s-ar apropia de auto-

referenţialitate, diferă de structura poetică aşa cum este ea definită de tradiţia formală ce începe cu Aristotel. După cum ne confirmă subordonarea amintită, este vorba de diferenţa dintre două „materialităţi" cea empirică şi cea iluzorie.

Trebuie prin urmare să subliniez din nou că ficţiunea poetică se află într-un raport de discontinuitate faţă de celelalte ficţiuni umane ; ea reprezintă îndepărtarea poemului de materialele brute ale istoriei şi transformarea acestor materiale, care i-au facilitat evoluţia spre o structură autonomă. Asemenea transformări ne trimit către teleologia internă a operei, către centrul ei estetic. Ca ficţiune poetică, opera răspunde numai acelei teleo-logii ale cărei relaţii interne sînt independente de sursele externe din realitatea istorică. Orice element luat din această realitate — un incident, un personaj, o idee, chiar cuvintele şi semnificaţiile lor obişnuite — trebuie să aibă o nouă justificare, legată de rolul jucat de el în cadrul respectivului model teleologic închis. In consecinţă elementul în cauză trebuie să îşi modifice semnificaţia, de fapt însăşi natura sa şi statutul ontologic, în virtutea acestor funcţii interdependente. Să ne amintim de pildă ce tip special de personaj trebuie să devină Lear pentru noi ca să îşi poată îndeplini rolul cazuistic în tragedia sa, care răspunde unor reguli, comportamente şi conse-[c]inţe — şi trezeşte în noi reacţii — atît de diferite de «întîmplarea reală" aparent „imitată".

Am spus însă că poemul nu se îndepărtează numai de realitatea istorică brută şi nu o transformă numai pe aceasta ; el se ocupă şi de adevărurile comune pe care discursul istoric ni le furnizează pentru a putea înţelege diferitele momente din cultura noastră. După cum am ^ai sugerat, istoria ideilor, sau mai degrabă ideile isto-uj privitoare la istoria ideilor sînt de asemenea tra- [de] poet drept materiale brute ce merită să fie trans-[t] ^[a] ?* cuvintele pe care le selectează, ca şi fap personajele, atitudinile morale, convenţiile generale

şi tehnice, —■ conceptele istorice mitologizate (reprezen-tînd îngheţarea mişcării interne a culturii) se înfăţişează poetului ca nişte adevăruri comune pe care opera sa le poate transforma, chiar violîndu-le dacă este necesar. O conştiinţă istorică mai completă, mai pătrunzătoare, mai umană poate fi dobîndită numai prin îmbogăţirea lecturii generalizate, dependente de ideologie — lectură specifică istoricului; această îmbogăţire se poate realiza cu ajutorul contribuţiei modificatoare a poetului. Ar profita fără îndoială de pe urma unei atari contribuţii şi propriile mele reducţii ale raţionalismului filosofic din secolul al XVIII-lea, cărora le-am atribuit calitatea unei estetici metaforice (în lumina posibilei acuzaţii de an-tropomorfism a vreunui sceptic). Însuşi Pope-poetul a dat glas în surdină îndoielilor persoanei lui particulare, referitoare la măsura în care lumea abstracţiilor imateriale a lui Pope-filosoful are vreo semnificaţie pentru bătrînul în carne şi oase, aflat în pragul morţii.

M-am ocupat cu altă ocazie de *Răpirea buclei,* tra-tînd acest poem ca o expresie desăvîrşită a dialogului cu sine amintit mai sus, dialog a cărui complexitate a fost de obicei neglijată de istoria ideilor.[12] Mă voi referi aici, într-o demonstraţie succintă, *prima facie,* doar la un singur exemplu, este drept destul de spectaculos, din poemul lui Poe. Autorul îşi construieşte poemul pe fundalul tensiunii dintre evadarea, protejată de silfi, din realitatea temporală, şi stăruitoarele impulsuri biologice. In multe pasaje, juxtapunerile măiestrite dintre fragilul vas de porţelan chinezesc, pe de o parte, şi castitatea reală sau lumea „magazinului de jucării", castă, lipsită de viaţă, pe de altă parte, — devin echivalente metaforice ale adevărurilor comune specifice metafizicii scli-visite a acelor timpuri (şi a lui Pope însuşi). Unul din pasajele poemului preia însă metafora comună a porţelanului de China şi o sileşte dintr-o dată să susţină întreaga greutate atît a delicatei lumi a artei, cît şi [a] continentului viermuind de oameni :

*On shinig Altars of* Japan *they raise The silver Lamp; the fiery Spirits blaze. From silver Spouts the grateful Liquors glide, While* China's *Earth receives the smoking Tide.*
(3.107—10)
[ ‚Pe-Altarul japonez strălucitor, o Lampă argintie / E aşezată ; Spirtul se-nalţă-n Flacără albăstrie. / Curge Licoarea /-întăritoare din Căni cu Gît de-argint, / Lutul de China primeşte Valul aburind"].
Ceremonialul lipsit de conţinut al servirii cafelei este zugrăvit cu ajutorul eufemismului eroicomic ; acesta pare să aducă în scenă, fără voie, realităţile dense, carnale, ale naşterii şi morţii, realităţi pe care o atare lume ceremonioasă le exclude. Atari realităţi sînt excluse, aşa cum ceramica decorativă din China exclude acel tărîm suprapopulat : rafinamentul obiectelor făcute din lut respinge lutul însuşi. Vedem „Spirtul în flăcări" *(the fiery Spirits),* ce face să fiarbă „Licoarea-întăritoare" *(grateful Liquors),* care curge „din Căni cu Gît de-argint" *(from silver Spouts)* — „un Val aburind" *(a smoking Tide)* primit de „Lutul de China" *(China's Earth).* Se poate observa aici o şaradă ceramică a actului sexual, o imitaţie ingenioasă a faptelor brute ale istoriei ; dar imitaţia aceasta este totodată o metonimie prin care faptele respective sînt eludate.[13] Căci pentru personajele Poetului imitaţia de care vorbim trebuie să se confunde [c]u însăşi realitatea existentă, deşi poetul ne-a arătat că [e]l personal nu se lasă înşelat atît de uşor. La rîndul nostru, înţelegem că, în lumina fragmentului de mai sus, *China* * este simbolul grandios şi însumarea (sau, mai degrabă, consumarea) elementului pămîntesc şi a celui Plămădit din pămînt, cu alte cuvinte însumarea elementului subordonat pămîntului şi a celui ce neagă pă-

[vî] , Interpretare posibilă datorită celor două sensuri ale cu-ntuluj englezesc *China* : 1) numele unei ţări ; 2) porţelan (fa-[ric]at după o reţetă chinezească) (n. t.).



mîntul, sau a celui întrupat şi a celui despărţit de trup • *China,* aşadar, nu poate să însemne mereu acelaşi lucru în poemul lui Pope şi nici poemul nu poate să însemne acelaşi lucru pentru noi, care căutăm, cu ajutorul său să îl înţelegem pe Pope şi totodată vremea lui.
Într-un studiu anterior, arătam în mod similar cum contextul dramatic al tragediei lui *Faustus* de Marlowe ne ajută să ne formăm, ca istorici, o idee despre omul Renaşterii — despre aspectul său faustic, ca să spunem aşa. [u] Din legenda lui Faust rezultă o imagine mai comună a acelui aspect faustic, dar întreg potenţialul personajului Faust se poate manifesta numai în ansamblul tragediei lui Marlowe, aşa încît acest potenţial devine pentru istoric o categorie normativă. Aş mai putea apela la exemplul lui Hamlet, încercînd să schiţez, cu ajutorul acţiunii şi al limbajului, configuraţia unică de credinţă şi scepticism, sau consecinţele judecăţii şi acţiunii, iar apoi i-aş oferi rezultatele mele istoricului, pentru a-l ajuta să îşi extindă categoriile. Dar, pentru scopul de faţă, un alt exemplu, succint şi evident, referitor la forţa cuvîntului, poate să ilustreze mai bine modul în care poetul îi este de folos istoricului preocupat de epoca Renaşterii.
în contextul *Sonetului 87* al lui Shakespeare, *Fare-well ! thou art too dear jor my possessing* („Adio ! Eşti prea scump să-mi aparţii"), cuvîntul *dear* („scump") are un conţinut deosebit de bogat. La început ne gîndim că *dear* este cuvîntul pe care îl rosteşte un îndrăgostit, apoi începem să ne îndoim, cînd întîlnim termenul *possessing* („a aparţine"), pentru a fi, în sfîrşit, siguri — citind expresii ca *estimate* („preţ"), *charter of... worth* („dreptul... valorii"), *bonds* („datorii") şi altele, — că este vorba de adjectivul *dear* al negustorului. Ambiguul cu-vînt *dear,* care trimite în acelaşi timp în direcţiile opuse ale iubirii şi negoţului, dirijează evoluţia dificilă a sonetului ; îndrăgostitul trebuie să renunţe la jurămintele de fidelitate, în favoarea faptei ce are un preţ lumesc Acesta este doar unul din numeroasele sonete în care conceptul fidelităţii, avînd o tradiţie venerabilă, se lupta



[c]u adevărul noii lumi; şi, în bună parte din ele, găsim la început termeni negustoreşti, vulgari, care prin jocuri de cuvinte, amintesc de limbajul îndrăgostiţilor. [Să ne gîndim, de pildă, la *precious* („preţioşi") în grupul *pre-cious friends* („prieteni preţioşi") din *Sonetul 30 — When to the sessions of sweet silent thought* („în clipele cînd gîndul, tăcut şi dulce") — unul din cele mai strălucitoare dintr-un grup de poeme strălucitoare.]
Nici unul din aceste poeme nu se concentrează însă atît de limpede într-o singură vocabulă ca

*Sonetul 87* în adjectivul *dear,* cuvînt care emite în afară, menţionînd totodată în sinea sa cele două faţete ale înţelesului implicat, în ciuda devoţiunii sale, îndrăgostitul nu poate evita limbajul estimării reci şi, odată atras în cursa acestuia, îi satisface exigenţele, uită de persoana îndrăgită pentru a se concentra asupra calculării standardelor de echivalenţă şi apoi se retrage în lumea viselor ; această lume reprezintă o non-realitate mai prielnică, „flatînd" o fidelitate care îi apare acum lipsită de valoare (materială). *Thus have I had thee, as a dream doth flatter — I In sleep a king, but wăking no such matter* („Aşa ai fost al meu, ca-n vis amăgitor, / în somn un rege, un nimic în zori").

S-ar părea că limbajul însuşi, ca instrument al iubirii, a fost corupt de spiritul mercantil. Ori de cîte ori îndrăgostitul vrea să folosească epitetul „scump", acesta capătă şi o implicaţie negustorească. Natura inefabilă a afecţiunii sale îi impune poetului să găsească metafore Potrivite pentru ea în realitatea tangibilă. Dar metaforele sale, inspirate din ceea ce lumea socoteşte „scump", devin duşmanul dragostei : ele o transformă în reducţia °i materială, aşa cum lumea mercantilă face ca metaforele poetului să devină reale. Valoarea dragostei sale trebuie măsurată în termeni tereştri ; dragostea este astfel distrusă, cînd devine „prea scumpă". Accepţiunea legată °e iubire din expresia *too dear,* cu natura sa măgulitoare, se transformă în realitatea aritmetică, inexorabilă [a] sensului complementar, care se materializează în versurile poemului. Iubirea este victima unei metafore ero-



nate, ancorată într-o lume al cărei limbaj a fost redus de propria-i natură ; lumea însăşi este victima acelei naturi decăzute. Iubirea este eliminată de limbaj şi de mercantilismul pe care acesta îl serveşte, astfel încît îndrăgostitul îşi pierde şi cuvintele şi dragostea. Şi totuşi iubirea sa supravieţuieşte, cel puţin în visul ce reprezintă o negare a materiei *(no such matter),* o negare a ceea ce a devenit realitatea. în plus, poetul face ca dragostea să-şi găsească pînă la urmă un loc în limbaj, în limbajul *său,* deci în materia poemului, impunîndu-i adjectivului *ăear* semnificaţia dorită de el şi sprijinind-o apoi vers cu vers. Şi mai departe, dincolo de poemul respectiv şi de toate *Sonetele,* această semnificaţie se insinuează în tot ce putem să ştim şi să simţim despre spiritul Renaşterii, în lupta sa cu structurile trecute şi contemporane ale realităţii şi ale valorilor ei.

*China* sau *dear,* aşa cum au fost folosite de Pope şi respectiv Shakespeare, sînt nişte mostre miniaturale ale modului în care poetul violează modul comun de funcţionare a cuvîntului (auto-definirea într-o formulă rigidă) ; el îi impune, perseverent, o funcţie dublă — anume o precizie dublă, iar nu o estompare a conturului. îmi amintesc de afirmaţia lui Sigurd Burckhardt potrivit căreia adevărata ambiguitate în poezie înseamnă nu că un cuvînt posedă mai multe înţelesuri, ci că „mai multe înţelesuri posedă un singur cuvînt".[15] Este vorba în acelaşi timp de o reducţie şi de o iradiere a semnificaţiilor. în acest mod, creatorii de ficţiuni au desfăcut şi apoi au refăcut adevărurile comune din jurul lor, transformîndu-le într-o formă oe se auto-susţine, adică în artă ; iar arta este pentru noi o fereastră prin care putem să îi vedem pe ei şi cultura lor făurind o viziune proprie asupra lumii. Clepsidra devine astfel însăşi imaginea vremii în care trăieşte poetul.

Aşadar — pentru a ne întoarce la ideea cu care arfl început — putem preţui ficţiunea, ca adevăr metaforic al momentului, datorită capacităţii ei de a ne oferi o viziune a echivalenţelor şi opoziţiilor, viziune în ^



firesc dispreţuită de disciplinele mai puţin libere. Datorită deviaţiilor şi transformărilor, poemul se află într-un raport de discontinuitate cu realitatea şi cu celelalte tipuri de discurs care încearcă să înglobeze acea realitate ; el ne oferă însă formele care vor deveni pentru noi norme de structurare a realităţii. Departe de a fi un muzeu al ideologiilor unei anumite perioade sau o demonstraţie a ideologiilor istorice privitoare la perioada respectivă, poemul poate deveni un cuvînt cu rol formativ, o măsură a inadecvării vechilor noastre cuvinte __ acele formulări istorice care caută să explice tot ceea

ce se gîndeşte şi se simte la un moment dat într-o cultură. Ar fi o exagerare să îi atribuim o atare prioritate literaturii, să afirmăm că ficţiunea — cu ajutorul cazuisticii specifice realităţii de tip „ca şi cînd" — poate să ne ofere ochelarii necesari pentru a vedea realitatea comună, exterioară, care pînă acum s-a ferit de noi. Cu toate acestea poemul, în sensul larg al termenului, este probabil cel mai bine echipat pentru a crea un limbaj care să fie la înălţimea viziunii, din moment ce poate să reconstruiască limbajul semenilor poetului.
Cum pînă acum mi-am concentrat atenţia asupra unor exemple de manipulare verbală, s-ar putea crede pentru moment că am redus poemul la versul propriu-zis, în ciuda interesului meu faţă de poezie ca ficţiune, interes mărturisit încă din primele pagini. Deşi exemplele mă interesează, căci ele aduc clarificări în discuţia de faţă, nu aş dori ca această discuţie să se limiteze la ele, pentru [c]ă intenţionez să mă refer aici la *poesis* în general. Voi recunoaşte, bineînţeles, că stricteţea oricărei structuri verbale în versuri permite reconstrucţii spectaculoase ale limbajului, iar acestea reprezintă exemple evidente şi cit se poate de concentrate pentru ilustrarea tezelor vehiculate de mine aici. Dar afirmaţia mea de bază, formu-[a]tă anterior, are un caracter mai larg : potrivit ei, nor-^le şi sursele ideologiei, ale convenţiilor generice şi "~" mai ales — ale cuvintelor îi servesc poetului drept n*ateriale brute ; el le deviază şi le transfigurează în ortul său de a îi da formei poemului un caracter in-

tern. Un exemplu paradigmatic al unui astfel de proces îl constituie poemul liric, cu stricteţea sa specifică ; dar orice teorie poetică preocupată de analizarea poeziei ca ficţiune trebuie să ia în considerare şi monştrii literari, mai dezlînaţi ca structură.
Istoria criticii furnizează nenumărate exemple de teoreticieni care au încercat să explice capacitatea poeziei ca ficţiune de a viola aparentele norme ale altor discursuri, capacitatea ei de a nega noţiunea comună de consecvenţă — sau noţiunea comună de realitate —, atribuindu-i o anumită imperfecţiune. Aristotel însuşi sublinia faptul că virtutea verosimilităţii artistice nu poate asigura o intrigă satisfăcătare dacă nu este însoţită de mai puţin evidenta virtute a surprizei ; ca atare, „intrigii simple" îi este preferată „intriga complexă", ce conţine descoperiri sau răsturnări de situaţii.
în mod asemănător, virtutea consecvenţei personajului se poate afirma deşi este însoţită de aparenta inconsecvenţă a aceluiaşi personaj, iar virtutea verosimilităţii, specifică intrigii, este de asemenea perfect compatibilă cu imposibilitatea empirică. Un alt exemplu : distincţia platonică dintre arta „icastică" şi „fantastică" este adaptată (şi deformată) de un teoretician al Renaşterii ca Jacopo Mazzoni, astfel încît imitaţia fidelă a obiectelor existente cedează teren în faţa lumii inventate, capricioase, a poetului (deşi această lume trebuie să fie o iluzie credibilă : este verosimilă, *ca* adevărul, dar nu e adevărată). Faptul că poetul împleteşte, plin de dibăcie, elementul pur „credibil" cu cel „miraculos" îl obligă pe cititor să creadă, să „accepte ceea ce n-ar fi gîndit că se poate întîmpla". Conform unei atari doctrine, fantezia *(phantasy)* — denumită mai tîrziu *fancy* * — se manifestă *ca şi cum* ar fi adevărul însuşi, ca şi cum a[f] fi o descoperire făcută înăuntrul realităţii şi nu o invenţie arbitrară, o alternativă la realitatea noastră cotidiană. De aici rezultă temerile teoreticienilor mimesis-
* Termen folosit de Coleridge, care discriminează între *fancy* şi *imagination* (n.t.).

ului literal, ca de pildă Edward Young, care, urmînd încă linia trasată de Platon, privesc cu neîncredere „himerele" fanteziei.
Odată cu teoria lui Coleridge, „fantezia" *(fancy)* este degradată, ea înscriindu-se în limitările prozaice ale realităţii empirice ; acum rolul de a opera modificări asupra' normelor experienţei noastre îi revine imaginaţiei organice a poetului. In Capitolul 14 din *Biographia Lite-raria,* Coleridge mărturiseşte că el şi Wordsworth doreau ca poetul să unească „fidelitatea faţă de adevărul naturii" cu „capacitatea de a stârni interesul noutăţii, prin modificarea culorilor imaginaţiei. Farmecul neaşteptat pe care un accident de lumină sau de umbră, ca de pildă razele lunii sau apusul de soare, îl împrăştie asupra unui peisaj binecunoscut, părea să reprezinte un exemplu practic al unei atari combinaţii."
Un ecou al conceptelor, ba chiar al cuvintelor de mai sus, poate fi sesizat în definiţia dată romanţului

în proză de unii scritori din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, ca Hawthorne şi James ; ei consideră romanţul drept un gen literar „al luminii lunii", încercînd să îl diferenţieze de roman (gen presupus „realist"). De pildă, în binecunoscutul capitol introductiv „Vama" din *Litera stacojie,* Hawthorne se descrie pe sine însuşi ca autor arhetipal de romanţuri, şezînd „în salonul pustiu, luminat doar de licărirea focului de cărbuni şi de razele lunii, silindu-/se/ să /plăsmuiască/ scene imaginare, care, a doua zi, să poată să se reverse în descrieri pline de culoare pe pagini de hîrtie lucioasă". * Dat fiind amestecul dintre obiectele reale, lumina lunii şi licărirea focului,
*dacă puterea de imaginaţie rămânea cu îndărătnicie inactivă chiar la o asemenea oră, cazul putea desigur să fie privit ca disperat. Lumina lunii, care într-o încăpere familiară cade albă pe covor, lăsînd*
„Traducerea acestui paragraf, precum şi a celor ce ur- aparţine lui Eugen Filotti *{Litera stacojie,* E.P.L., 1967, —53). (n.t).

să *se recunoască atît de precis toate desenele lui şi făcînd toate obiectele atît de clar vizibile şi totuşi atît de diferite de felul cum arată dimineaţa sau la amiază, creează ambianţa cea mai favorabilă pentru a permite unui romancier să facă cunoştinţa cu oaspeţii lui iluzorii.*
Hawthome face apoi un inventar complet al articolelor aflate în „micul decor domestic al încăperii binecunoscute" :
*într-un cuvînt toate obiectele sau jucăriile din timpul zilei au acum ceva straniu şi depărtat, cu toate că sînt aproape tot atît de clar conturate ca la lumina zilei. Şi astfel, încăperea familiară nouă a devenit un teritoriu neutru, situat undeva între lumea adevărată şi cea de basm, unde realul şi imaginarul se întîlnesc şi se impregnează fiecare cu natura celuilalt.*
Ni se spune că şi fantomele ar fi binevenite aici (umbre ale acelor „himere" privite cu suspiciune de Young,. care, ca gînditor din secolul al XVIII-lea, era atît de preocupat de ceea ce Addison, după Dryden, numea „drumul fermecat al scrierii"). Aici, asemenea licenţe ale imaginaţiei sînt permise, deoarece căldura domestică a focului de cărbuni „se îmbină cu recea spiritualitate a razelor lunii" şi această imagine, văzută în oglindă, pare a fi „mai depărtată de realitate şi mai apropiată de lumea închipuirii." „Dacă la o asemenea oră şi cu această scenă în faţă, un om ce sade singuratic nu e în stare să viseze lucruri stranii şi să le facă să-i apară aievea, un astfel de om n-ar trebui să încerce niciodată să scrie un [romanţ]." Paragraful de mai sus poate fi considerat ca o superbă culminaţie a teoriilor, trecute aici în revistă, privitoare la transformarea realităţii cu ajutorul imaginaţiei ; această transformare, deşi neadevărată, este, prin caracterul său mimetic, asemănătoare adevărului („aievea"). Cititorul trebuie, prin urmare, să lase „ere-

dibilul-miraculos" (în formularea lui Mazzoni) să se infiltreze în imaginea sa normală, diurnă, despre lucrurile
din j[ur]-
Bineînţeles că fiecare din teoreticienii aparţinînd tradiţiei urmărite aici de mine de la Aristotel pînă la Haw-thorne doreşte să descopere o dublă rezolvarea problemei, menţinînd atît devierile de la realitatea normală, cît şi noile norme constituite în jurul acestor devieri. S-ar putea să avem impresia că la Aristotel verosimilitatea are o importanţă mai mică decît surpriza, dar ceea ce rezultă este o verosimilitate mult mai puternică, la care se ajunge după o luptă cu un oponent redutabil. In mod similar, inconsecvenţa consecventă propusă de Stagirit oferă satisfacţii mai substanţiale decît acelea ieftine, generate de o consecvenţă facilă, totală, deşi inconsecvenţa respectivă reţine structura consecvenţei propriu-zise. Pentru Mazzoni, „fantasticul", cu perspectiva sa specifică, iluzorie, depăşeşte „icasticul" ţintuit în realitate, în privinţa credinţei pe care o poate inspira (şi de care Platon se temea atît de mult). Elementele prelucrate de imaginaţia coleridgeană sînt mult mai intim legate unul de altul decît acelea cu care operează fantezia *(fancy)* Şi care sînt unite prin relaţii evidente. Iar scriitorii americani care au luat apărarea romanţului în proză preţuiau desigur mai mult adevărurile din fundalul relaţiilor cauzale imaginare, decît adevărul de tip cauză-şi-efect din realitatea empirică. Aşadar în fiecare caz ceea ce la început este arbitrar devine pînă la urmă inevitabil, după ce —

datorită invenţiei conţinute în elementul respectiv — conceptul nostru de inevitabilitate s-a extins nemăsurat de mult. Forma, opunîndu-se simplismului judecăţii comune, şi-a cultivat adversarul său diversionist, înghiţindu-l apoi. Ea se reafirmă astfel şi apare în forme noi, mai bizare decît $^{n}{}_{A}{}^{e}$-am fi putut aştepta, judecind după începuturile ei, cind era atît de ordonată. Cele mai rezistente elemente ^le experienţei antiformale au fost transformate de ea $^{ln}$ Propria sa teleologic Poemul, avînd un caracter ve-Tfosim.il, capătă o realitate care depăşeşte realitatea em-



pirică transformată de el. Unii critici din secolul nostru au descoperit o apropiere între tezele de mai sus şi necesitatea realizării „unui echilibru ori a unei reconcilieri între calităţile opuse sau discordante", necesitate afirmată de Coleridge. Ideea centrală constă atît în opoziţie şi rezistenţă, cît şi în capacitatea unică a poetului de a reconcilia elementele opuse. Astfel, în motto-ul formulat la începutul veacului al XlX-lea — „unitate în varietate" —, cele două noţiuni antitetice poartă, în mod paradoxal, accente egale. In concepţia lui Cleanth Brooks, care recunoaşte că a fost influenţat de tezele coleridge-ene, revelarea confuziei vieţii depinde de capacitatea poemului de a o re-crea într-o formă totală. Culminaţia unui asemenea tradiţii teoretice este reprezentată de acea critică a formei, care preţuieşte forma prin raportare la obstacolele antiformale învinse, deci prin raportare la elementele anestetice reale şi rezistente, transformate în materiale ale imaginaţiei estetice. Atari criterii sugerează conceptul unei frumuseţi riguroase, dificile, dinamice, care îşi supune adversarul prin absorbţie; ele conduc către o judecată estetică şi formală care depăşeşte esteticul şi formalul, căci pivotul ei este capacitatea umană de a reordona lumea experienţială.

In epoca noastră tradiţia de mai sus se materializează în interesul explicit arătat de critic faţă de norme şi — mai important — faţă de deviaţiile de la norme ; ea se materializează de asemenea în mişcarea (reprezentată, de exemplu, de Leo Spitzer), ce afirmă noua normă, specifică *unei anumite opere literare,* construite chiar pe baza unei deviaţii. în excepţionalul său eseu ce reprezintă chintesenţa unei asemenea interpretări, Sigurd Burckhardt recunoaşte că „elementul perturbator" poate să stingherească sau aparent chiar să blocheze interpretarea facilă pe care am intenţiona să o facem (deşi poemul, în totalitatea lui, s-ar putea să respingă o atare facilitate) ; el subliniază însă că această perturbare poate să impulsioneze, ea însăşi, o interpretare mai dificilă, ce satisface versiunea mai puţin redusă a poemului ca formă totală.[16] Cu noua sa normă, acea formă poate deveni



normativă pentru noi toţi. Există desigur o responsabilitate generală faţă de normele acestei lumi şi ele nu pot să fie P$^{ur}$ ?i simplu nesocotite. Responsabilitatea poemului faţă de norme se manifestă însă în cadrul unor condiţii impuse de el.

Conform doctrinei de mai sus, deci, iluzia ingenios întreţinută a unei lumi verosimile — lumea lui „ca şi cum" — generează în noi o credibilitate care o depăşeşte pe aceea a lumii existente. Superioritaatea celei dintîi rezultă dintr-o integritate care nu este primejduită de elementele incompatibile, căci ele sînt asimilate fără riscul tulburării armoniei interne. Experienţa exterioară poemului le găseşte într-adevăr incompatibile, dar iluzia armoniei este susţinută de forma pe care poemul se luptă să o capete. Nu trebuie totuşi nici să devenim robii iluziei ficţionale pe care am creat-o, pentru a nu ajunge să mitizăm poemul, aşa cum raţionalistul din secolul al XVIII-lea mitiza cosmosul (lucru constatat de noi în calitate de filosofi critici). Dacă, împreună cu Immanuel Kant, am redus domeniul teleologiei de la cosmic la (modestul) estetic, nu este cazul să ne amăgim din nou, atribuind dimensiuni exagerate poemului şi influenţei sale asupra credinţelor noastre ; nu trebuie să fim pentru a doua oară naivi, amplificînd ceea ce credem atunci cînd credem în poem. Această credinţă este însă o premisă necesară.

(Afirmaţiile de mai sus, bazate pe tradiţia umanistă a formei, trebuie să reziste unei confruntări cu tezele opuse, a căror influenţă a sporit în ultimul timp. Tradiţia amintită

consideră ficţiunea poetică drept o construcţie holistă, sacră în integritatea ei— o „totalizare[4]* Pe care Jacques Derrida, de pildă, ar trata-o, cu oarecare dispreţ, ca pe o mitizare [şi mistificare] a limbajului. Un teoretician precum Derrida ar prefera un model literar care ar deconstrui mitul cu ajutorul unui limbaj [ce] îşi recunoaşte propria sa insuficienţă, respectiv inca-Pacitatea de a conţine lumea şi de a-i da un centru. Aşa [a]Par lapsusurile şi lacunele ce destramă mitul unei te-



leologii imanente, degradată acum în aleatoriul „joc liber". Voi încerca să combat asemenea teze în capitolul final. Aş vrea să subliniez aici doar faptul că, potrivit versiunilor tîrzii ale conceptului de ficţiune formulat iniţial de Aristotel, ficţiunea este conştientă de rolul fundamental al iluziei în propria sa structură ; versurile amintite se concentrează ca atare asupra caracterului auto-referenţial al operei. De aici rezultă conştiinţa artificiului, ce poartă în sine demistificarea operei, demisti-ficare invocată de Jacques Derrida. Auto-referinţa menţine totuşi ordinea ficţiunii holiste — dar numai ca ficţiune. Aşadar teoreticienii cei mai maturi ai acestei noi tradiţii *acceptă* teza lui Derrida fără să renunţe la principiile lor : ei reţin propriul lor concept al structurii poetice „totalizate", centralizate, permiţîndu-ne totodată să observăm că această structură este o umbră amăgitoare a unei realităţi decentralizate şi a unui limbaj de-centralizat. Dacă, împreună cu Derrida, ne decidem să deconstruim iluzia, înseamnă că, într-o oarecare măsură, renunţăm la joc şi la magia sa auto-impusă, şi riscam astfel să pierdem sănătatea morală pe care o căpătasem datorită ordinei impuse de operă. Dacă ne decidem pentru iluzie, trebuie să continuăm jocul în deplină cunoştinţă de cauză : să fim conştienţi, deci, că iluzia aceea reprezintă cunoaşterea unei realităţi care nu se lasă cuprinsă de jocul nostru cu un limbaj absolut. Limbajul poemului, stabilindu-şi propriile limite, ne oferă totodată şi această cunoaştere. Arta nu anulează faptele, cu atît mai puţin faptul morţii, aşadar forţa umană pe care ea o întruchipează nu poate să aibă decît o natură provizorie. Cu toate că, dincolo de mitul limbajului total, rămîn, neabsorbite de acesta, faptele externe, determinate, — forţa cuvîntului îi dă omului posibilitatea să *creeze,* pentru el însuşi acolo unde trăieşte, şi pentru semenii lui, acolo unde trăiesc ei, după moartea sa).

In Capitolul 4 am arătat că Platon, afirmînd în *So-jistul* natura iluzorie a artei, l-a repudiat pe artist pentru motivul că acesta s-ar mărgini să vadă lucrurile aşa cum îi apar ele din poziţia unde se găseşte în acea clipă.



Artistul, spune Platon, nu imită nici măcar obiectul individual, ci aparenţa sa, dintr-o perspectivă individuală : [0] particularitate cumulată cu altă particularitate. (Dramaturgul, divizîndu-se într-un număr de personaje, este încă şi mai vinovat, pentru că multiplică perspectivele), prin urmare, pentru Platon, „fantasticul" se confundă cu particularitatea unui unghi singular al viziunii şi de aceea trebuie condamnat. Faptul că fantasticul poate să îi captiveze pe alţii va fi explicat de teoreticienii care, începînd cu Aristotel, vor defini capacităţile formei estetice, cu teleologia ei omnivoră. Suspiciunea lui Platon faţă de poeţi derivă din suspiciunea sa faţă de sofişti, deoarece după el, poetul are, ca şi sofistul, capacitatea de a urzi iluzii. Aşa cum vor afirma după aceea Aristotel şi Doctorul Johnson — fiecare în felul său propriu —, lumea cazuistică a poetului, lumea lui *ar putea* fi, ameninţă să înlocuiască nu numai lumea faptului ce *este,* dar chiar şi lumea morală, sancţionată metaforic, a lui *ar trebui* să fie.

Poetul îşi construieşte însă lumea ingenioasă a iluziei cu ajutorul unor modalităţi mult mai speciale, mai întortocheate, decît acelea folosite, potrivit doctrinei lui Platon, de modelul filosofic al poetului — sofistul. Căci poetul, nesocotind limitele discursului normal şi cultivînd deviaţia de la aceste limite, avansează — cu ajutorul juxtapunerilor şi al repetiţiilor structurale — de la imitaţia unidimensională la complicaţiile manipulate ale auto-referinţei. E. H. Gombrich ajunge de la conceptul de auto-referinţă la conceptul de iluzie făcînd apel la dialogul *Cratylus* al lui Platon[17], aşa cum eu am făcut apel aici la *Sofistul.* Deşi poemul ca

iluzie tinde să înlocuiască lumea faptelor, el nu o neagă : poemul recunoaşte •— prin auto-referinţă ■— că nu este decît o iluzie, recunoscînd astfel şi realitatea statornică a acelor *[a]Pte. Dar şi el este la fel de statornic. Din moment ce [n]u cere să fie luat drept adevăr (sau confundat cu acesta), Poemul se dovedeşte a fi un artefact conştient de sine |i auto-referenţial, care nu poate fi învinuit de mitizare. [£]1 este însă atît de fidel ideii de totalitate, în calitatea

sa de iluzie, încît cere să fie considerat, în integralitatea sa, ca o viziune completă. Deşi poemul se demistifică susţinîndu-se pe sine totodată, dacă îl vom deconstrui aşa cum deconstruim miturile noastre obişnuite, îl vom brutaliza, rămînînd orbi faţă de capacităţile sale formale. Atrăgîndu-ne atenţia asupra forţei de iluzionare a poetului, Platon o condamnă implicit. Căci acest filosof posedă certitudinea metafizică a unei realităţi universale, certitudine care îi permite să respingă iluzia, socotind-o o minciună evidentă, o reprezentare eronată a *adevărului,* un înlocuitor, bazat pe o perspectivă particulară, al realităţii externe, substanţiale. Platon poate să condamne astfel natura sofistică a poetului, care face trafic de particulare particularizate ; pentru noi ceilalţi însă — care nu avem certitudinea metafizică a lui Platon, fiind în schimb apăsaţi de realitatea tiranică a faptului empiric —, iluzia este totul. Construită de imaginaţia umană ca replică formală dată faptelor şi adresîn-du-se imaginaţiei noastre libere, iluzia poetică ridică realitatea la nivelul zonelor celor mai intime ale conştiinţei de sine umane, creînd categorii pentru viziunea noastră particulară. Perspectiva individuală poate fi respinsă de Platon pe considerentul că are un caracter absolut particular, dar, odată constituită ca formă, ea este salutată de noi toţi. Şi aceasta pentru că odată ce s-a materializat într-o operă de artă, iluzia însăşi — nemai-fiind o amăgire — devine în ultimă instanţă un fapt durabil.

Voi încheia, aşa cum am început, referindu-mă la „imitaţie" şi la ceea ce este dincolo de imitaţie în cadrul ficţiunii ; în acest scop voi reaminti cîteva idei pe care le-am expus cu altă ocazie :

*De fapt nu se poate tăgădui întru totul rolul imitativ al literaturii: din moment ce istoria pre-există literaturii, literatura trebuie să o imite într-un anume sens. Nu putem nega faptul că istoria pătrunde în literatură: materialul acesteia nu ars*



*cum* să *jie creat* ex nihilo. *Dar istoria care intră în literatură ca materie brută este istoria vie, fremătătoare a oamenilor vii, iar nu aceea alcătuită din formulele statice ale ideologiei. Aşadar istoria ca forţă existenţială pătrunde prima în literatură, iar istoria instituţionalizată ca ideologie vine după aceea, în parte ca rezultat al fenomenelor pe care literatura ni le dezvăluie.*[18]

Sîntem cu toţii, din două puncte de vedere, subiecte * într-o lume trecătoare, imaginată de noi : mai întîi în opoziţie cu lucrurile externe care par a fi obiecte, în al doilea rînd deoarece ne aflăm sub stăpînirea acestor lucruri, ele reprezentînd orizontul nostru determinat. Pentru a ne elibera de o asemenea pasivitate, ne constituim propria noastră lume din obiectele respective, re-constituindu-le astfel pe *ele,* deşi de obicei trebuie să ne folosim, în acest scop, de categoriile pe care ni le oferă cultura noastră. Dorind să dominăm lumea astfel creată, legăm prezentul nostru de trecutul ei, utilizînd categoriile formative ale istoricilor, care, în moduri variate, construiesc pentru noi acel trecut. Categoriile istorice creează însă în noi o pasivitate nouă, pentru că sîntem subordonaţi formelor comune ale culturii şi ale purtătorilor ei de cuvînt, printre care se află istoricii şi poeţii anteriori. Mai poate exista, totuşi, încă o modalitate eliberatoare, datorată poetului, cu condiţia ca el să fie acel creator unic care, în şi prin opera sa, se eliberează *Parţial* de pasivitate şi creează un nou sistem lingvistic. Sistemul său va propune noi norme categorice pentru imaginaţia lui şi a noastră, iar aceste norme vor păstra formele conştiinţei umane, care menţin vitalitatea libertăţii noastre vizionare. Apoi, fără îndoială, purtători de cuvînt non-poetici, ca istoricii sau criticii, vor %părea din nou şi vor transforma aceste forme în adevăruri comune, îngheţate. Astfel făcînd, îi punem la

dispoziţia
, .* Interpretare sugerată de sensul dublu al substantivului [su]oject în limba engleză : 1) subiect şi 2) supus (n. t.).

poetului ce va să vină obiectele moarte care vor constitui materialul brut al operelor sale viitoare. Iar ceea ce îi punem la dispoziţie ne va fi înapoiat, dar sub o formă care ne va surprinde şi ne va nelinişti. S-ar putea să fim chiar şi mai tulburaţi văzînd că pentru moment am devenit noi înşine aproape poeţi, de vreme ce îi permitem selectivităţii formative a clepsidrei să se substituie imaginii — încă neformate pe deplin — pe care o avem despre imensitatea timpului.

# PARTEA A TREIA
# EXTENSIUNEA SISTEMULUI
## VII
## ESTETICUL CA ANTROPOLOGIC — CUVlNTUL IMATERIAL ŞI MATERIALITATEA LUMII REALE

In partea a doua — în special către sfîrşitul Capitolului 6 — există anumite pasaje unde am anticipat unele din extensiunile care, după părerea mea, pot fi făcute în spiritul tradiţiei estetice umaniste, aşa cum o concep eu. Trebuie să recunosc de la început, cu sinceritate, că este dificil să se delimiteze ceea ce se află în stare latentă în tradiţia amintită de elementul singular, specific lecturii pe care eu o fac acelei tradiţii., îmi dau seama că este posibil să îmi fi format o imagine singulară despre tradiţia în cauză, imagine care conduce tocmai către asemenea extensiuni. Chiar dacă evităm procedurile de tip hegelian, se poate descoperi un anumit grad de deformare, inclus în însăşi tentativa de a defini o forţă teoretică dominantă în cadrul istoriei culturale şi de a stabili legături între acea forţă şi noi înşine, ca teoreticieni. Capitolul de faţă reprezintă reversul tezelor exprimate anterior, în cel intitulat „Ficţiune, istorie şi realitate empirică". Dacă acolo, într-o privire sinoptică asupra tradiţiei amintite mai sus, era subliniat rolul ficţiunii ca alternativă la realitatea „dată", în acest capitol (care se menţine în cadrul aceleaşi tradiţii, dar încearcă să o extindă) ficţiunea va fi readusă în realitate. Ca să putem explica rolul esenţial pe care o asemenea tradiţie teoretică îl atribuie capacităţii umane de creare a formelor, este necesar să justificăm aceste forme create, alternative ale realităţii empirice, nu numai pe temeiul evaziunii, nu numai ca dorinţe-impliniri ce întorc spatele realităţii. Trebuie găsită, dimpotrivă, o modalitate

ficţiunea să susţină realitatea, sau cel puţin să ne aiute pe noi să o susţinem — ori măcar să o suportăm, în capitolul de faţă voi încerca, deci, să definesc o asemenea modalitate. Aş invoca acum spiritul pămîntesc, grav, al Doctorului Johnson, mai degrabă decît pe acela aerian, capricios al lui Northrop Frye, cu toate că acest Doctor Johnson îl va fi citit şi absorbit pe Frye pînă acum[1]. Rezultatul nu va fi probabil prea diferit de principiul realităţii formulat de Wallace Stevens, deşi hedonismul principiului plăcerii va fi absent.

Să începem prin a ne reaminti de teoria — îmbrăţişată de toţi cititorii amintiţi anterior, de la Aristotel ia Burckhardt — potrivit căreia poemul trebuie să se abată de la modelul aşteptărilor noastre comune şi, am-plificîndu-le în aşa fel încît să cuprindă ceea ce ar fi părut înainte imprevizibil sau inacceptabil, trebuie să ne inculce o concepţie nouă, mai largă, privitoare la ceea ce este real şi credibil în experienţa noastră. Putem susţine că ficţiunea, astfel concepută, îi impune realităţii noastre propria ei realitate, modificînd-o pe prima în chip profund, sau chiar transformînd-o. Astfel, după Mazzoni, de exemplu, „credibilul" este precumpănitor faţă de „adevărat" sau „fals", ca subiect al poeziei : această concepţie nu pare să fie în fond prea străină de tendinţa recentă a doctrinei umaniste de a acorda întîie-tate viziunii şi conştiinţei umane faţă de adevărul extern, „obiectiv", considerat adesea drept obiect al ştiinţei, în definitiv, ţelul principal al lui Mazzoni era de a apăra *Commedia* lui Dante, atacată, spre

exemplu de Bulgarini, tocmai pentru că, neavînd un obiect terestru al imitaţiei, neavînd o acţiune exterioară, ci desfăşurîndu-se numai în mintea poetului, poemul dantesc este cu adevărat „fantastic", nu se raportează la adevărul omului ?i al istoriei. în replica sa, Mazzoni ne învaţă cum să rasturnăm doctrina platonică şi să îi acordăm fantasticului ^ importanţa cuvenită. în ciuda platonismului său °.onştient, Mazzoni a fost nevoit să ia apărarea poeziei antastice pentru a putea să pledeze în favoarea lui [a]nte. El a descoperit, ca atare, că libertatea poetului



de a crea imagini după „capriciile" sale este condiţio-nată numai de talentul său de a ne face să credem în acele imagini, capacitatea noastră de a crede fiind în consecinţă modificată. Dintr-un punct de vedere post-kantian, o astfel de concepţie conţine ideea că poezia are posibilitatea de a modifica însăşi conştiinţa umană, de a modifica realitatea ce pentru noi constituie orizontul susţinător al propriei noastre conştiinţe.

O asemenea doctrină se îndepărtează mult de viziunea platonică asupra fantasticului, potrivit căreia acesta deformează realitatea obiectivă, din perspectiva lui particulară :[2] conştiinţa, modificîndu-se cu fiecare persoană şi — în sinea persoanei — cu fiecare moment, îi apare lui Platon drept inamicul adevărului, a cărui ontologie este solid fixată. Diversiunile şi deviaţiile poemelor sînt, de asemenea, profund subversive. Atacînd poemul, Platon aduce, fără să vrea, un omagiu capacităţii sale de a modifica substanţial conştiinţa umană, transformînd-o într-un rival primejdios al calmului adevăr universal platonic. în mod constant — aşa cum am văzut la Aris-totel, la Mazzoni (oare nu şi la Johnson, uneori ?), la Coleridge, Hawthorne, Spitzer, Burckhardt — fantezia ne înşeală într-un anumit sens, acordîndu-ne însă o compensaţie superioară. [3]

Această fantezie — imprevizibilul sau miraculosul devenit credibil — se reflectă în invenţiile ficţiunii. Tradiţiile antagoniste ce preţuiesc sau resping astfel de invenţii — care, după Mazzoni, îşi au izvorul în „capriciile" poetului — apără sau atacă ficţiunea după cum apără imaginaţia sau atacă „himerele" fanteziei. Apărătorii se înşiruie de la Longinus, Mazzoni şi Coleridge. pînă la, să zicem, Spitzer, Gombrich şi Burckhardt în zilele noastre ; detractorii încep cu Platon, continuînd cu vocile dominatoare ale Renaşterii şi cu Edward Young, pînă la mai recenţii naturalişti literari ; * iar un critic-mamut ca Johnson izbuteşte să se situeze pe ambele

* In critica anglo-saxonă modernă, termenul „naturalisrn are adesea un sens extins, suprapunîndu-se noţiunii de ,.m'-mesis" (n. t.).



oozitii. Cu toate că, în pasajele menţionate de mine în Capitolul 6, Johnson pledează pentru caracterul indispensabil al iluziei poetice şi al libertăţilor ei, în multe alte locuri el manifestă o anumită lipsă de toleranţă faţă de artificialităţile şi non-realităţile mitologice aie ficţiunii. Aşadar, indiferent ce poziţie a adoptat un estetician sau altul faţă de ficţiune, atitudinea respectivă s-a cristalizat în locul luptei, anunţate de Platon, dintre impulsul spre fantastic al poetului şi realitatea „obiectivă" a obiectelor cunoscute de acesta în cadrul experienţei sale.

După cum a prevăzut Platon, cu tristeţe, oamenii sînt atraşi tocmai de deviaţia particulară a poetului de la lumea comună, publică (în loc de „comună", Platon ar prefera termenul „universală") — deviaţie făcută publică în opera poetică ; ei sînt atraşi şi ca urmare dezorientaţi, aşa încît acea deviaţie poate să reorienteze lumea lor, care de acum nu mai este comună. Am arătat în Capitolele 2 şi 6 că rolul poetului este acela de a ne impune asemenea deviaţii, din care îşi creează unicitatea obiectului. Propria sa forţă creatoare îl obligă pe poet să urmărească şi să manipuleze, pentru scopurile sale particulare, deviaţii de o mare varietate. Ele pot fi clasificate în două grupe : deviaţii generice, convenţionale, de la realitatea normală —■ proprietăţi comune ale ficţiunilor —, şi acelea create de poet pentru a face ca resursele minimale ale deviaţiilor ficţionale comune să devină resurse maximale ce pot să producă ficţiunea sa unică şi realitatea ei.

Să ne ocupăm mai întîi de deviaţiile generale de la realitatea empirică, pe care le presupun în mod convenţional toate ficţiunile — chiar şi acelea ce par a voi să fie „realiste". Am putea să schiţăm un spectru al °Perelor literare, începînd cu cele mai puţin convenţionale pînă la cele mai convenţionale

sau, cu alte cuvinte,
e la cele mai evident „realiste" la cele mai artificiale i!au i( ma i puţin realiste — să spunem „cele mai fantas-
06 ?)• Spectrul acesta ar începe, deci, de la operele

care par să fie cel mai puţin conştiente că nu reprezintă întîmplări adevărate (în cazul genului dramatic), sau istorii narative adevărate (în cazul epopeii ori romanului), sau izbucniri personale adevărate (în acela al poeziei lirice) ; el s-ar încheia cu operele care — în cadrul fiecărui gen — par a fi cele mai conştiente de rolul lor convenţional şi „pur literar", de distanţa dintre ficţiunea lor şi realitate. Altfel spus, primele ar fi operele cele mai puţin conştiente de faptul că sînt nişte construcţii verbale, iar ultimele, acelea care, pe deplin conştiente de natura lor, sînt cele mai înclinate să o speculeze într-un fel sau altul. Tradiţia noastră critică însă, din ce în ce mai sofisticată, este acum conştientă că însuşi spectrul de mai sus poate fi o iluzie — aşa cum trebuie, desigur, să fie orice spectru ; potrivit acestei iluzii, la baza varietăţii gradate a operelor din alcătuirea spectrului, s-ar afla un artificiu conştient. Deviaţiile de la experienţa normală, mai mult sau mai puţin subtile, mai mult sau mai puţin conştiente, au rolul de a delimita organismul artei de fluxul vieţii, ele fiind necesităţi ficţionale de ordin general. Asemenea deviaţii funcţionau în calitate de convenţii ale genului încă înainte ca poetul individual să apară şi să îşi exercite influenţa sa asupra lor ; se poate vedea deci că reacţia noastră devine confuză din cauza lor — dacă privim îndeaproape şi lipsiţi de prejudecăţi mimetice —, căci deviaţiile violează aşteptările cu care venim din realitatea comună, unde nu există deformări ca acelea specifice poeziei.

Pentru „privitor" deviaţiile generice devin normele iluziei, ale percepţiei ficţionale şi deci estetice —• percepţie reliefată de Gombrich în studiul său asupra artelor vizuale. (In Capitolul 6, unde făceam un comentariu asupra genului dramatic, am încercat să extind aceste noţiuni la nivelul tuturor tipurilor de ficţiuni literare). Ca să dăm un singur exemplu, teoreticienii picturii ne vor atrage atenţia asupra procedeelor suprapunerii şi perspectivei, cu ajutorul cărora artistul-adept-al-repre-zentării va face ca mediul plastic să creeze iluzia adîn-

*â*


cănii — iluzia că un plan bi-dimensional reprezintă o realitate" tri-dimensională. Pentru a sugera o atare modalitate, Gombrich face următoarea afirmaţie plină de tniez : „execuţia precede combinaţia".[4] Desigur însă că teoreticianul gombrichian nu s-ar opri la această recunoaştere preliminară, ci ar sublinia elementele conştiente, cu ajutorul cărora pictura îşi împlineşte rolul său de iluzie : ele sînt elemente de auto-referinţă ce se opun obiectivului aparent al picturii — acela de reprezentare. Chiar şi cel mai „fotografic" tablou, spre exemplu natura moartă sau — un caz extrem — pictura *trompe Voeil,* nu are drept efect (după opinia lui Gombrich) o ştergere a contururilor artei şi realităţii, ci o progresivă subliniere a naturii lor mutual distincte : însăşi posibilitatea ca noi să fim păcăliţi semnalează cu stridenţă natura pe deplin amăgitoare a artei şi imposibilitatea ei de a ne înşela pînă la capăt. Astfel şi cea mai transparent „realistă" pictură se dovedeşte a fi plină de auto-refe-rinţe. Ea demonstrează a *fortiori* falsitatea şi şubrezenia artificiului, cu toată ambiţia ei filosofică de a reprezenta adevărul. [5] Prin auto-referinţă, pictura ne atrage atenţia asupra propriei sale pretenţii de a ne amăgi — o pretenţie oarecum indecisă, care transformă amăgirea într-o iluzie conştientă. într-un caz extrem, ca acela reprezentat de „paradoxurile vizuale" ale lui M. C. Escher, [6] convenţia perspectivei „realiste" este folosită ca o sursă, care ne obligă, odată prinşi în ea, să sesizăm absurditatea iluziei : ne concentrăm deci asupra artei cu care pictorul foloseşte procedeele tehnice ale mediului său ca să speculeze deprinderile noastre perceptive şi să devieze astfel de la realitate.

Dar în cazul „privitorului" sofisticat şi erudit, care vine cu contribuţia sa proprie, normele

aduse cu sine depăşesc pe acelea ale deprinderilor lui elementare de Percepţie pură. Toate modelele de recunoaştere ce i-au ţost dăruite de convenţiile artei studiate de el anterior — inclusiv identificările iconografice — sînt folosite de „privitor" pentru a „citi" opera. Aceste modele reprezintă, în



calitatea lor de convenţii, deviaţiile artificiale de la realitate, care, întocmai ca şi rama tabloului (sau cadrul scenei), separă opera de lumea din jurul ei. Asemenea norme, aparţinînd mediului şi istoriei artei, funcţionează aproape în acelaşi mod ca orice convenţii literare generice sau *topoi,* pe care tradiţia teoretică se străduieşte să ni le inculce ca modele de recunoaştere ale lecturii. Prin remarcabilele sale studii, Rosalie Colie are marele merit de a fi transformat analizele gombrichiene într-o metodă literară în acelaşi timp erudită şi critică. Mă refer la combinarea neobosită a categoriilor aparent infinite culese din cunoaşterea mitică, istorică, topică, tropologică, lingvistică, sau legate în mod convenţional de genurile ficţiunii (în sens restrîns) ; mă refer de asemenea la folosirea acestor categorii drept lentile ce condiţionează modul în care configuraţia de semnificaţii generice din faţa ochilor noştri se cristalizează şi îşi acumulează înţelesurile. [7] Aşadar, din punctul de vedere al Rosaliei Colie, arta interpretării „umple golurile", trans-formînd sugestiile generice în acea structură completă care, datorită şi contribuţiei noastre ca „privitori", ne apare drept operă. Cele de mai sus sînt în concordanţă cu formula lui Gombrich (amintită aici în Capitolul 3) referitoare la folosirea unor „scheme" de către privitor în scopul construirii iluziei oferite de artă.[8] Am acceptat şi eu, ca şi Colie, ideea unei contribuţii a privitorului, deşi sînt partizanul ferm al concepţiei că obiectul este dominat de acel *ar trebui* al său, propriu. Tot ca şi Colie însă, am convingerea că întotdeauna contextul poetului precumpăneşte asupra contextului cititorului, că cititorul completează structura poetului, iar nu pe a sa proprie. Colie defineşte lucrurile fără echivoc, atunci cînd analizează modul în care cititorul ar trebui să trateze hiatusul ce caracterizează experienţa lecturării unui poem ca *The Garden* („Grădina") :

*

* Autor: Andrew Marvell (1621—1678), poet metafizic englez, (n. t).



*Opera de artă era punctul neconfundabil de contact între artist şi cititor, între artist şi privitor ; în mod legitim ea îşi concentra atenţia asupra sa înseşi, impunînd anumite exigenţe atît artei poetului, cit şi reacţiei privitorului. Normele existente nu îngăduie cadenţele iar spaţiul rămas liber în cadrul operei literare nu putea fi umplut cu asociaţii sau visări întîmplătoare ori excentrice. Cînd rămîne un spaţiu gol într-un poem ca, de exemplu,* Grădina, *cititorul trebuie să afle de ce se întîmplă aşa ceva şi să încerce să completeze acel spaţiu potrivit sugestiilor oferite de opera însăşi. [9]*

Plecînd de la sugestiile oferite de poet, cititorul urma să propună materialul generic cu care să umple golurile percepţionale, ideologice sau pe cele situate între aceste două tipuri. Pentru cititorul precaut, acumularea unor astfel de sugestii amplifică dimensiunea auto-referenţială a poemului : ele sînt manevrele din-spatele-scenei, manevre de ordin tehnic sau topic, care — susţinînîndu-se reciproc — definesc poemul drept artificiu şi iluzie, oricît de puternic ar putea părea impulsul mimetic ce se află la originea sa. Iar din această auto-referinţă rezultă, la rîndul lor, ecourile şi juxtapunerile care se impun ca elemente formale sau sincronice, structuri ce modelează materialele verbale ori mimetice curgînd prin faţa cititorului ; le modelează şi le întorc asupra lor însele.

Pentru a nu nedreptăţi însă acest aspect al înfăptuirii Poetice, trebuie să depăşim nivelul deviaţiilor generice de care ne-am ocupat pînă acum şi să studiem un al doi-[ie]a tip de deviaţii, caracterizat printr-o ingeniozitate unică. Chiar şi Colie, cînd glorifică acele combinaţii aparte ~~~ *genera mixta* —, este nevoită să se concentreze în [lri]al nu asupra tipului comun de deviaţii de la realitate, [n]yentate convenţional de genurile ficţionale, ci asupra

[u]* de-la doilea tip : deviaţiile speciale de la structurile

generice, deviaţii născocite de poet pentru scopurile par-
ᶜulare ale unei anumite opere. Deşi structurile generice

deviază de la realitatea extra-ficţională, cerinţele implicate de necesităţile lor, de umplerea spaţiilor libere respective, sînt de ordin minimal; dacă însă trebuie satisfăcute cerinţe maximale de umplere a acelor goluri, este absolut necesară deviaţia de la arhetip, care ne apare acum drept stereotip.[10]. In fond structurile în cauză trebuie să îşi creeze, din acest ultim tip de deviaţii, alte structuri, noi, modificate. Cum pot ele atunci, fiind unice şi deci imprevizibile, să îl ghideze pe privitor ca acesta să le perceapă, completîndu-le spaţiile libere, „în mod corect" ? Aici este piatra de încercare a poetului.

Distincţia dintre generic, cu cerinţele sale minimale, şi versiunea transformată a elementelor generice — unicul, cu satisfacţia implicită a unor cerinţe maximale nou inventate •—•, reprezintă poate doar o altă versiune a distincţiei obişnuite dintre semn şi simbol. Există însă o diferenţă între majoritatea acestor discriminări şi aceea propusă de mine : eu includ în categoria „semnului" toate semnificaţiile care au fost pe deplin atestate anterior folosirii lor în poemul în cauză, fie că sînt desemnate arbitrar (ca orice echivalent verbal al unui obiect), fie că sînt semnificative alegoric, sau chiar iconic (ca, de pildă, crucea creştină sau o referinţă iconografică convenţional acceptată). întrucît semnificaţia semnului, fiind universală, preexistă folosirii lui în opera respectivă, el are, pentru mine, o natură generică, indiferent dacă se opune propriei sale semnificaţii, fiind evident inadecvat, sau dacă (aşa cum pare să fie cazul în artele plastice, mai degrabă decît în literatură) este adecvat semnificaţiei, ajungînd chiar să fie similiar ei sau să facă parte din ea. Alţi teoreticieni (Susanne Langer este un exemplu evident) preferă să considere că în cel de-al doilea caz au de-a face cu simboluri; cum însă pe mine mă intere-seză în mod exclusiv refacerea de către poet a *tuturor* materialelor date — indiferent dacă semnificaţiile lor anterioare au fost derivate în mod arbitrar, ideologic sau estetic —, sînt obligat să tratez aceste elemente ca fiind generice şi minimale, atît timp cît ele aşteaptă transformările poetului. Aşadar prefer să anulez orice distincţie



între semnele generice, considerînd că ea este nesemnificativă din punct de vedere estetic, aşa cum, din motive asemănătoare, în Capitolul 4 am negat distincţia — atît de importantă pentru istoria criticii — dintre teoriile mimetice şi cele expresive. A te concentra asupra transformării în simboluri înseamnă a avansa de la deviaţiile generice — percepute de noi din obişnuinţă ca semne estetice, universale (şi minimale) ce separă ficţiunea de experienţa noastră normală — la acele deviaţii, nebănuite anterior, care deschid perspectiva unei exploatări maximale.

Am putea spune că şi în cazul celui de-al doilea tip de deviaţii există un spectru al posibilităţilor, începînd cu operele cel mai puţin evident sincronice şi pînă la operele ale căror elemente formale se întipăresc cel mai puternic în succesiunea mobilă a cuvintelor şi a evenimentelor reprezentate. La un capăt se află operele care reprezintă secvenţe temporale aproape nestînjenite, cu un minimum de ecouri (în afara celor dictate de convenţia generică) ; la celălalt capăt — o multiplicare a ecourilor, o complicare a structurii, opera încercînd să se spaţializeze, ca o sfidare la adresa naturii sale temporale. Dar şi în cazul acesta spectrul respectiv se poate dovedi iluzoriu, dacă, bineînţeles, includem în el numai opere care satisfac cerinţa elementară, tradiţională, de a fi consecvente faţă de ele însele, printr-o teleologie internă — indiferent cît de fidel ar părea să imite istoria. In măsura în care criteriul teleologic este satisfăcut, diacronicul va înlătura sincronicul în cele din urmă, deşi în cazurile extreme o va face cu o subtilă reţinere.

Aşa cum am învăţat de la Burckhardt atît eu, cît şi folie, poetul ne smulge din contextul nostru pentru a ne introduce în al său, desface structura noastră, obli-gindu-ne să o construim pe a lui ; el deviază de la adevărurile comune, de la normele care reprezintă semnificaţiile generale aduse de noi, contexte de aşteptări pentru configuraţia sa ficţională. Din cauza perturbărilor şi stridenţelor ce iau astfel naştere, sîntem obligaţi să cons-ᵗʳᵘim structuri care le contrazic pe ale noastre (ca şi pe



acelea ale convenţiei generice desigur) şi pe care nu ştiam că le putem percepe înainte de a fi

fost ghidaţi în acest sens de către poet. Pînă la urmă drumul ne este arătat, totuşi, de sugestiile generice, prezente în numeroasele şi variatele genuri ale vieţii şi artei. Fenomenele pe care unii teoreticieni ca de exemplu Spitzer, aparţinînd tradiţiei stilistice europene, le considerau (din punctul de vedere ale poemului) a fi deviaţii de la normă, devin la Burckhardt (din perspectiva cititorului-interpret) „elemente perturbatoare"[n]. Dacă iniţial atenţia noastră s-a concentrat asupra deviaţiilor generice de la „realitatea" extrapoetică, deviaţii comune întregii iluzii fic-ţionale, ne vom ocupa acum de deviaţiile unice, care contrariază atît imaginea noastră generică asupra limbii sau artei, cît şi aşteptările noastre comune în privinţa experienţei.

„Aşteptările generice" (aşa cum le-am denumit eu) sînt deci structuri sau „scheme" care preced poemul respectiv, aduse cu noi pentru a umple spaţiile libere rezultate în timpul lecturii, cînd încercăm să transformăm poemul-citit într-un poem-interpretat. Aceste aşteptări, analizate detailat în Capitolul 2 al cărţii de faţă, pot să îşi aibă obîrşia pe de o parte în adevărurile comune ale realităţii empirice (adevăruri ce ne aparţin nouă sau poetului, aşa cum ne-a fost el descris de istoria literară); pe de altă parte ele pot rezulta din deviaţiile comune de la realitate şi din transformările acesteia, pe care le recunoaştem şi le anticipăm aşa cum am fost învăţaţi de tradiţia ficţiunii. De fapt (dacă îmi este îngăduit să adaptez pentru necesităţile acestei argumentaţii termenii propuşi de Saussure), aşteptările amintite constituie un fel de *langue* din spatele poemului, anterioară lui, [ea] dominînd poemul, care reprezintă celălalt element — [^a] *parole.* Pentru satisfacerea aşteptărilor generice sînt necesare nişte sugestii minimale, care generează *reactiv* noastră stereotipă. Deviaţiile de la aşteptările comune şi deci minimale ne fac să descoperim structuri ce P° fi împlinite numai prin satisfacerea cerinţelor maximale-Aceasta cu condiţia ca noi să putem descoperi (şi crea;



o justificare pentru deviaţiile respective, justificare ce va constitui centrul unui nou sistem transformaţional. Analizînd tradiţia teoretică ce culminează cu Spitzer si Burckhardt, am vorbit despre o anumită credinţă a oricărui critic serios : aceea că deviaţiile din poem, care, ca „discrepanţe" devin elementele ce perturbă şi incomodează interpretarea de rutină, — îi vor permite să îşi transforme interpretarea şi să o facă mai adecvată. Am amintit de asemenea un alt aspect important, anume că această credinţă se bazează pe mitul perfecţiei teleologice, denumit de Burckhardt infailibilitatea sau in-terpretabilitatea totală a „cărţii" — surogatul (creat de om) al cărţilor sacre demitologizate.[12]. Criticul trebuie să descopere în fiecare „discrepanţă" o anumită finalitate, subordonată la rîndul ei semnificaţiei surprinzător de adevărate a „cărţii" ; teza de mai sus reprezintă, aşa cum am remarcat nu o dată, ficţiunea supremă, necesară, care justifică activitatea criticului. Mitul totalei interpreta-bilităţi îi permite acestuia să considere că sistemul lingvistic generic din spatele poemului este mai întîi violat şi apoi modificat, minimalul transformîndu-se în maximal, discrepanţa devenind inevitabilitate, accidentalul ajungînd să fie de sine stătător. Pentru critic poemul nu mai este acum doar un simplu exemplu de *parole,* reprezentare particulară a acelei *langue,* niciodată vorbită : poemul nu i se mai pare deci a fi o pură circumstanţă a vorbirii, conformă cu structurile elementare ale sistemului limbii. întocmai ca toate celelalte elemente generice, minimale, *la langue* a fost violentată în asemenea măsură încît *la parole* pare să fi devenit propria sa *langue,* un sistem a cărui unică reprezentare vorbită [e]ste ea, *la parole.* De fapt ea devine propria sa *micro-langue,* singura *langue* care vorbeşte, singura *parole* ce reprezintă propriul său sistem — un autentic „universal concret". Ea nu este incompatibilă cu adevărata *langue,* [a] cărei *parole* rămîne ; acea *langue* însă nu poate să justifice înfăptuirile actului de vorbire la care ne referim, aracterul diacronic al oricărei *parole* este anihilat de



transformarea sincronică a acestei noi *langue* care se revelează într-o manifestare particulară, nerepetabilă[13]. Sau, cel puţin, în condiţiile iluziei estetice, aşa afirmă că face.

Oricît de sofisticată a devenit această versiune teoretică, ea are în comun cu Aristotel — de la

care începe tradiţia respectivă — necesitatea de a trata diacronicul într-un atare mod încît să îl transforme în sincronic; condiţia este însă ca mitul perfecţiunii teleologice să ră-mînă principiul fundamental al interpretului. Versiunile actuale par mai sofisticate tocmai datorită faptului că sînt pe deplin conştiente de caracterul mitic şi deci fictiv al premisei lor estetice — postulatul existenţial care justifică funcţia criticului. Am mai remarcat înainte că, aşa cum jpoemul îşi afirmă natura ficţională cu ajutorul auto-referinţei, tot astfel criticul — în spirit burck-hardtian — îşi exprimă opiniile referitoare la „cartea" din faţa sa recunoscînd (cel puţin faţă de sine însuşi) că vorbeşte despre poeme numai sub imperiul iluziei estetice. El recunoaşte deci că poemele nu pot să posede într-adevăr o perfecţiune închisă în sine, că sistemul lingvistic al poemului nu se află de fapt într-un raport de discontinuitate faţă de discurs în general, şi prin urmare că experienţa lecturii poemului nu poate fi, pînă la urmă, exclusiv estetică. El ştie că în realitate diacronicul nu s-a pierdut în sincronic, pentru că diacronicul nu se poate pierde niciodată. Criticul sofisticat, deşi se înscrie şi el în tradiţia ce începe cu Aristotel, nu are nevoie de nici o demitologizare care să îi reamintească de elementul miraculos din aserţiunile sale, pentru că el însuşi le subminează, imitînd gestul poetului ce îşi subminează propriile afirmaţii.

Conştiinţa de sine a criticului reprezintă o recunoaştere implicită a pierderilor succesive suferite de gîndito-rul occidental pe măsură ce se retrăgea dintr-un postulat ontologic în altul, în decursul veacurilor care au înlocuit treptat ontologia cu ficţiunea. O astfel de evoluţie este aceea pe care am descris-o în Capitolele 5 şi 6 — retragerea dogmei raţionaliste a veacului al XVIII-lea, con-



fruntată cu asaltul filosofiei critice : retragerea din metafizică în estetică, din lumea divină în opera umană, în care demitologizatul *este* se transformă în *ca şi cînd.* Pe scurt, am asistat la retragerea din *Carte* în cărţile făcute de om. Putem distinge cu uşurinţă cel puţin cîteva etape ale acestei desfăşurări. Mai întîi, omul, ca subiect al retragerii, abandonează lumea ca obiect al cunoaşterii, pentru a o înlocui însă cu lumea pe care o doreşte el în calitatea lui de subiect. Renunţînd la mitul marelui plan extern, omul trece de faza umanismului *Sturm und Drang,* depăşeşte apoi idealismul şi romantismul, ajun-gînd la doctrina nietzscheană. El modelează astfel din ce în ce mai mult natura după propriile lui forme : impulsul estetic care înghiţise pe cel metafizic, ontologic, se transformă acum într-un *act* etic, social-politic. Modestia kantiană pierde teren în faţa noii doctrine, postromantice, a Genezei. Plin de insolenţă, omul-dumnezeu umple de substanţă creaţiile sale estetice, găsind în ele spaţiu din belşug pentru obiectele făurite conform voinţei arogantului subiect umanist. Aşadar demitizării cosmosului i-a urmat mitizarea artei — reificarea cuvîn-tului, ca substituent al cuvîntului divin (reificare săvârşită, bunăoară, de Faustul lui Goethe). Omul a transformat propriile sale forme într-o lume-de-el-creată, într-un nou obiect vrednic de veneraţie şi credinţă.

Etapa următoare este reprezentată de erorile monstruoase ale creaţiilor ce aparţin vizionarului modern, deliberat utopic, acest Frankenstein umanist (care este întruchipat, după cum am văzut, de Faustul lui Mann, opusul celui goethean, şi care ajunge la apogeu în epoca actuală, epoca marşului către suicidul tehnologic şi termonuclear). Aceste erori generează un al doilea moment demitizator : subiectul este obligat să execute încă o retragere, după care nu îi mai rămîne decît cuvîntul, for-nia-cuvînt ce poate crea numai o realitate vizionară (de *[a]pţ, o realitate a iluziei) care este acceptată ca ficţiune. Vizionarul post-romantic va fi înlocuit de vizionarul sceptic^ Mitologia iniţială postula o realitate externă însufleţită ; apoi umanismul demitizat dar încă arogant a creat



formele unei proiecţii reificate pe care subiectul o doreşte reală şi în care vrea să locuiască. Recenta demitizare a credinţei omului-dumnezeu în propriile sale creaţii reprezintă totodată o ultimă pierdere : omul nu mai are la dispoziţie decît cuvîntul, ca element al imaginarului. Realitatea apăsătoare a „lucrurilor" externe nu mai poate fi concepută în cadrul propriei sale

ordini obiective (ca în mitul primar) şi nu mai poate fi reconstituită de om în cadrul ordinei dictate de el (ca în mitul secundar, subiectiv). Dimpotrivă, lumii ficţionale i se neagă capacitatea de a schimba acea realitate, iar „lucrurile" externe rămîn acolo unde se află, necunoscute, indiferente şi de sine stătătoare, deşi cuvîntul creează categoriile umane evazive care îi permit omului, ca subiect, să suporte lucrurile. Ca şi personajele din *Tristram Shandy,* omul se foloseşte de limbaj pentru a crea o realitate a căluţilor de lemn, care înlocuieşte lumea obiectivă ; ca şi Tristram însă (spre deosebire de alte personaje din roman) el este conştient de natura imaginară a realităţii înlocuitoare pe care şi-a însuşit-o, precum şi de faptul că cealaltă realitate, „reală" — din afara termenilor săi — îl va obliga să i se supună.[14]

Dincolo de această afirmare modestă, nesigură a cu-vîntului nu mai poate exista nici o retragere. Căci cuvîntul, căruia i se neagă capacitatea de a crea lumi reale, este re-creat pentru jocul ficţiunii. Creatorul uman obligă cuvîntul re-creat să devină un obiect total care să îi aparţină ; această nouă totalizare poate să fie menţinută fără să apară necesitatea unei noi demitologizări. Pînă acum totalizarea a fost întotdeauna un produs secundar al mitologizării. Mitul primitiv, descris spre exemplu de Mircea Eliade, conţine în sine o totalitate sacramentală, căci el cuprinde întreaga lume, fără nici o excepţie. Acelaşi lucru este valabil în cazul edificiului mitologic al raţionalismului din secolul al XVIII-lea : în lumea *Eseului despre om* al lui Pope, Epistola I, trebuie, prin-tr-o definiţie apriorică, să nu existe nici un gol, să nu rămînă nimic în afară, pentru că altfel întregul edificiu (avînd un fundament obiectiv) s-ar prăbuşi. Chiar



şi în cadrul doctrinei reduse, non-cosmice a umanismului post-goethean, construcţiile umane, ce proiectează dimensiunile formale în care omul se vrea inclus, au un caracter complet, finit, precum şi o sanctitate uman sancţionată ; de aici rezultă o autoritate a acestor construcţii, pe care istoria posterioară o doreşte de asemenea demitologizată şi reîntoarsă la vechile goluri ce semnalau caracterul ei incomplet. Dar cuvîntul-devenit-formă-de-dragul-ficţiunii nu pretinde nici că ar găsi, nici că ar crea o lume în care să trăiască : el nu pretinde că ar avea o teleologie obiectivă, o finalitate cosmică, sau o teleolo-gie subiectivă şi o finalitate intenţionată. El nu afirmă decît existenţa unei teleologii a cuvîntului.

Prin urmare chiar şi cea mai modestă şi reţinută afirmare a capacităţii umane de creare a formelor exclude posibilitatea unei noi retrageri. Bineînţeles că obiectul poetic, oricît ar fi de conştient de natura sa fictivă, îşi afirmă în continuare caracterul său integral, deşi acest caracter este redus acum la totalizarea din sinea obiectului însuşi. Tezele lui Gombrich ca şi acelea ale lui Burckhardt referitoare la refuzul „privitorului" de a admite spaţiile libere, la tendinţa sa de a umple orice gol care ar ameninţa integritatea structurii, — întăresc mitul totalităţii organice, mit ce ar putea fi ţinta unui atac demitizator. Putem aminti, spre exemplu, faptul că Burckhardt îi recomandă interpretului să facă în aşa fel încît fiecare „discrepanţă", fiecare element perturbator, să devină fundamentul unei noi ipoteze, mai capabilă decît cele precedente să explice caracterul complet al poemului. Astfel, „pietrele de încercare [trebuie să fie] transformate în pietre de temelie",[15] fundaţia lor materială solidă fiind construită din elemente care ar fi Putut să fie concepute ca un „nimic imaterial" (ceea ce Şi sînt, ca toate cuvintele). Am putea aminti şi cele spuse de mine în Capitolul 2, unde, deşi exprimam unele rezerve sceptice, asemuiam poemul, aşa cum apare el în Procesul creaţiei, cu un mitologic „monstru în formare", ᶜare^ contribuie la propria sa facere ca obiect integral, im-Pᵘnîndu-i poetului parturient voinţa sa. Era firesc să fac



afirmaţia că, dintre multele euri izvorîte din nenumăratele centre, există un eu plăsmuit — poemul — din al cărui centru radiază toate elementele şi la care se întorc apoi, întorcîndu-ne la el şi pe *noi,* cu voia noastră, ca subiecte-cititori. Precum cele anterioare, şi aceasta este o metaforă neecesară, şi totodată ficţiunea supremă — deşi redusă — a teoreticianului care acceptă mitul atotcuprinzător al totalizării verbale din sinea poemului. Judecind după aceste

exemple semnificative s-ar putea trage concluzia că am fost prea optimist cînd am afirmat că o astfel de totalizare estetică minimală, spre deosebire de altele, ar fi liberă de orice mitizare. Se poate argumenta însă, pe de altă parte, că atit timp cît criticul este conştient de propria sa dependenţă faţă de eul fieţional pe care îl atribuie poemului ca entitate integrală, totalizarea sa poate fi reţinută, căci ea nu mai conţine factorul de auto-amăgire care o face vulnerabilă. Astfel, criticul poate accepta şi el teza potrivit căreia cuvîntul, ca element ce îi conferă lumii noastre continuitatea ordinii — cuvîntul în sens post-goethean, post-kantian ■— ne înşeală aşteptările. Împreună cu Levi-. Strauss, criticul poate reduce semnificaţia miturilor noastre culturale la structurile lor repetative, cuvintele lor generice fiind denudate de conţinutul pe care afirmă că îl au. încereînd, totuşi, să re-creeze cuvîntul ca ficţiune în această ultimă fortăreaţă umanistă, teoreticianul tradiţionalist va susţine că acum cuvîntul, ruinat şi apoi reconstituit, are capacitatea de a construi o formă totală ce conţine metaforic o lume, deşi acelaşi cuvînt, plin de scepticism, ne sugerează că nu se conţine decît pe sine însuşi. In condiţiile unei atari polarităţi, între preamărire şi negare de sine, lupta pentru formă a umanismului capătă un caracter invulnerabil, chiar şi numai pentru motivul că i-a fost impusă o modestie ironică finală. Mitul totalităţii, susţinut de criticii care furnij zează în mod conştient cele necesare pentru ca el sa funcţioneze, este proclamat numai pentru a asigura terenul pe care să poată înflori pentru moment. Ficţiuj nile se apără unele pe altele, *personae* se ascund după



*personae* şi astfel nu mai rămîne prea mult loc pentru aUto-arnăgire.[16]

Cu cît vorbesc însă mai mult de iluzia conştientă, cu atît par să mă îndepărtez de pledoaria mea în favoarea capacităţii ficţiunii de a influenţa realitatea umană. Dacă afirmăm natura miraculoasă a transformării poetice numai pentru a recunoaşte apoi că acea transformare nu poate fi un miracol decît cu condiţia să fie imposibilă, înseamnă că scepticismul nostru, dictat de bun-simt, ne subminează dorinţa de a vedea poemul ca o revelaţie. Reificînd experienţa realităţii sub forma unui obiect care, după „intenţia" noastră, trebuie să fie estetic, putem să prevenim auto-amăgirea, cu ajutorul conştiinţei noastre reflexive ; în această situaţie însă, există riscul ca lumea imaginară a poeziei să rămînă pentru totdeauna complet ruptă de lumea reală. într-un atare caz, cu toate răsucirile şi întoarcerile teoriei literare, nu am depăşit cu mult stadiul opoziţiei fantastic-icastic, veche de secole. Cred totuşi că putem să avansăm de la deviaţiile observate anterior la metaforele în care ele transformă operele ; în aceste metafore, la rîndul lor putem descoperi versiuni reduse — simboluri metonimice şi totodată figuri tipologice — ale modalităţilor în care, în anumite momente ale unei culturi, lumea este percepută ca realitate (sau, mai degrabă, ca o realitate aflată sub semnul lui ca şi *cînd).*

Căutăm să ne lăsăm tulburaţi de o formă specific poetică, să ne lăsăm treziţi din aşteptările noastre pre-poetice, minimale şi generice, căutăm să descoperim structurile alcătuite din direcţiile comune pe care le-au luat deviaţiile. Erudiţia ne poate permite să ne imaginăm numeroase şi variate seturi de aşteptări referitoare la ceea ce trebuie să însemne poemul, daeă este să fie „fi-uel" experienţei istorice şi psihologice, genurilor literare şi limbii disponibile din care se dezvoltă şi de la care deviază, în aspiraţia sa spre integritate. Cu cît ştim ^ai mult despre elementele anterioare poemului ce sînt reflectate în el, şi cu cît avem cunoştinţă despre mai uite elemente sau tipuri de elemente, cu atît sîntem



mai susceptibili de a fi tulburaţi dacă ne concentrăm atenţia asupra poemului ; vom fi deci tulburaţi frecvent şi constant de toate deviaţiile care apar. Şi astfel înaintăm — într-o manieră burckhardtiană — către un sistem construit din deviaţii, un centru nou în jurul căruia ele par să graviteze.

Mitul interpretabilităţii totale presupune că toate deviaţiile de la structurile pre-poetice — fie ele structuri ale vieţii, literaturii sau limbii — îşi aduc contribuţia la realizarea sistemului teleologic generat intern. In fiecare caz, aşa cum am arătat în Capitolul 2, diferenţa dintre

materialele dinaintea poemului şi manifestările lor din cadrul poemului poate fi justificată ca o transformare impusă de structura care se naşte (cel puţin aşa cum este proiectat acest proces, *post jactum,* de mitul respectiv). Aşadar, cînd însumăm diferenţele amintite, fiecare fiind considerată drept o transformare necesară, ele trebuie să constituie o structură în care se găseşte propriul sistem teleologic al poemului. Există o varietate nesfîrşită de contingenţe biografic-istorice, care, prin intermediul tuturor accidentelor, erorilor şi licenţelor creaţiei poetice, îl pot determina pe poet să îşi deformeze materialele sale brute ; şi, avînd în vedere că în general cauzele diferenţelor sînt locale şi nu au legătură cu structura teleologică, mitul trebuie să omită acele elemente care nu conduc către justificarea sa estetică. Raţiunile locale, ca argumente genetice, nu sînt propriu-zis tăgăduite, ele însă nu prezintă un interes esenţial, căci ceea ce contează este modul în care diferenţa contribuie la crearea teleologiei — sarcină pe care ea *trebuie* să o îndeplinească. [17]

Bineînţeles că atunci cînd o deviaţie nu poate fi făcută să îşi aducă această contribuţie, în ciuda strădaniilor criticului, el este nevoit să apeleze la faptele biografice locale care o pot explica ; într-un astfel de caz însă criticul abandonează pentru moment obiectivul interpretării, fiind influenţat de o operă aberantă ce nu poate fi adusă la matcă, şi trebuie să se mulţumească doar cu o simplă „explicare" — recitalul de fapte locale care au



împiedicat interpretarea.[18] Necesitatea unei explicări este acum dublată de o implicită evaluare negativă, ca şi de speranţa — impusă de mit — că fie criticul respectiv, fie un altul va avea într-o zi intuiţia necesară pentru a putea să reconstruiască întreaga interpretare a operei; atunci deviaţia respectivă se va dovedi a fi esenţială pentru acea interpretare. Prin urmare compromisul „explicării" este doar provizoriu iar. mitul interpretabilităţii totale transcende orice nereuşită a poemului sau a criticului.

John Dewey făcea o distincţie pertinentă [19] între «materialul pentru" poem (sau anterior poemului) şi „materialul din" poem. Dacă aceasta este de fapt diferenţa dintre elementele personal-contingente şi versiunile lor transformate, ca elemente estetic necesare (legate de un centru teleologic), atunci poemul pare într-adevăr despărţit de persoană şi de istorie ; în acest caz apariţia teoriilor impersonale şi meta-istorice ale Noii Critici este absolut firească. Dar o atare simplă consecinţă este prea simplă : cu toate că evenimentul pur personal şi supus temporalităţii ar trebui poate să fie transformat pentru a se adapta necesităţilor poemului, agentul transformator rămîne totuşi poetul, supus şi el temporalităţii. Modificările impuse de poet materialelor brute pentru ca acestea să devină adecvate structurii născînde la constituirea căreia îşi aduc şi ele contribuţia, poartă pecetea autorului, pot fi realizate numai în maniera sa proprie. Potrivit mitului, poemul este un monstru în formare care îl con-strînge pe poet să satisfacă exigenţele mereu crescînde ale sistemului — exigenţe generate numai de necesităţile poemului, nu şi de ale poetului ; mitul rămîne însă doar un mit : poemul va fi scris totuşi de poet şi nu poate [s]ă nu reflecte conştiinţa acestuia, chiar dacă o face în-[tr]-un mod diferit de cei prevăzut de poet la început. Necesitatea transformării elementelor prepoetice ne poate împiedica să vedem în poem o simplă reflectare a poetului şi a culturii sale ; un critic competent însă, trebuie [s]ă încerce să descopere reflectări mai subtile, chiar atunci [Cl]nd interpretează cu fidelitate. El trebuie să demonstreze



că acea transformare este unica posibilă, nu numai potrivit exigenţelor poemului, dar şi din punctul de vedere al exigenţelor poetului (exigenţe mai variate decît ar fi bănuit acesta), trebuie să demonstreze că transformarea în
discuţie este singura pe care poetul — şi numai el
o poate concepe, ca om şi ca autor.

Criticul este deci constrîns să considere poemul drept o expresie a conştiinţei poetului, conştiinţă specifică unui moment al culturii ; el trebuie să aleagă însă calea cea mai grea, recunoscînd că se poate ocupa numai de elementele *deja* transformate, neavînd cum să le

urmărească pînă la sursele lor prepoetice. Cum mai poate atunci criticul să vadă în poem un depozitar al umanităţii şi al istoriei, din moment ce admite ideea că poemul îşi redirecţionează toate elementele către propriul său centru ? Pentru a suprima această contradicţie, criticul nostru consideră centrul sus-amintit — realitatea mitică a poemului — drept o metaforă constitutivă, o expresie a conţinutului operei. Dacă într-adevăr conştiinţa poetului sau, prin el, a culturii sale, poate fi sesizată, ea nu poate să se afle decît acolo, în acea reducţie simbolică alimentată de toate deviaţiile care trebuie citite una cîte una, într-un unison sistematic.
Atent la propria sa integritate, poemui-centru conţine totuşi — în cadrul acelei integrităţi — multe elemente care îi sînt străine. Surprinzînd însă şi domesticind elementele din afara sa, poemul reduce la propria-i ordine tot ceea ce este considerat a fi dincolo de dimensiunile sale, dincolo de ordine, de poem şi de domeniul estetic, tot ceea ce pare a fi nemanevrabil în cadrul contingenţelor poemului. Esteticul instituie astfel categorii vizionare pentru transformarea antropologicului în entităţi perceptive, în timp ce rafinamentul său specific se opune ideii de a înghiţi un obiect atît de voluminos. El reţine (înfrînează) obiectul, dar nu reuşeşte să îl conţină (cuprindă) totodată în întregime. Existenţialul este redat estetic în reducţia sa simbolică, numai că el nu încetează să existe şi să intimideze, ca fenomen exterior, de sine stătător.

Poemul-ca-metaforă, definit în acest mod, trebuie să fie şi un metonim — partea estetică ce simbolizează un întreg antropologic mult mai puţin restrictiv, un micror cosmos circumscris care încearcă să devină substituentul a ceea ce ar fi macrocosmosul, cu toate că nu este susceptibil de ordine. Poemul este un surogat ce se auto-afirmă, pretinzînd cu aroganţă că poate sluji drept emblemă a realităţii. Această substituire diminutivă este necesară deoarece ordinea nu există decît în obiectul estetic redus, pe care îl construim pe baza principiului *multum in parvo.*[20] Iar obiectul nu poate să anihileze dezordinea din lume, cu toate că ceea ce percepem drept lume cu ajutorul acestei forme a viziunii umane se caracterizează prin ordine.
Rămîne însă, dincolo de estetic şi prin urmare neabsorbită, învălmăşeala pestriţă a experienţei, căreia îi impunem de obicei structurile noastre stereotipe, de rutină, pentru a putea să trăim netulburaţi înăuntrul ei. Acestea sînt formele discursului nostru obişnuit, o *lan-gue* a experienţei noastre discursive care ocoleşte dezordinea. Şi totuşi, dincolo de limbajul eschivărilor noastre, experienţa nedistilată persistă, ameninţătoaare, inr noi oscilăm, derutaţi, între ea şi limbaj. Sau, cum spuneam cu altă ocazie : „Urmărind experienţa infinit diversificată ce se îndreaptă în direcţii atît de variate şi contradictorii, tocind vîrfurile pe care le ascuţisem mai înainte, stînd la pîndă, apoi pornind iarăşi, incetinind, alunecînd sau sărind, încercăm să evităm confruntarea cu fenomenele cu care nu îndrăznim să ne confruntăm". 21
Reducţia metaforică reprezintă o astfel de confruntare. Ea înseamnă prăbuşirea nemăsurabilului, nu în stranele exact măsurate, standardizate, ale discursului obişnuit, ci în purificatul extremism al unui metonim măsurat, conştient de statutul său, pe care metonimul îl afirmă cu tărie. Este vorba de o viziune extremă, care interpretează toată experienţa comună, învălmăşită, exclusiv Prin prisma reducţiei cazuistice. în cadrul acestui metonim, ce îşi afirmă cu aroganţă caracterul său adecvat

şi total, experienţa este interpretată în stare pură, cu toate că însăşi natura completă a termenilor ei circutn-scrişi constituie o dovadă că există şi elemente nereduse care rămîn în afară. Cu ajutorul unei atari viziuni extreme, creată ca metaforă-poem, poate fi mai uşor definită conştiinţa poetului şi a momentului cultural respectiv. Dar, cu toate că termenii amintiţi — conştienţi de propriul lor artificiu — sînt închişi înăuntrul termenilor reduşi, metonimici, ei ne reamintesc totodată de ceea ce se află în afara lor.
Aşadar, poemul, ca întreg, are funcţia unei metafore metonimice, în sensul că transferă materialele informe, multidirecţionale ale realităţii — acele „date" confuze ale experienţei specifice unui moment cultural •—• în cadrul termenilor viziunii sale reduse, dar precis direc-

ţionate şi modelate. Prin structura sa, consecventă faţă de ea însăşi, poemul reduce realitatea la propriul lui limbaj, la viziunea sa, cu alte cuvinte la viziunea sa bazată pe limbaj şi la limbajul său vizionar. în comentariul pe care l-am făcut privitor Ia termenul *China* * din poemul lui Pope *Răpirea buclei,* este înfăţişată o versiune redusă a operaţiei de mai sus. Subliniam acolo şi natura dublă a legăturii dintre reducţia estetică şi realitatea rezistentă din afară : „Lutul de China" *(China's Earth)* [Din versul „Lutul de China primeşte Valul aburind" *(While China's Earth receives the smoking Tide)]* reprezintă rafinamentul suprem al artei — de pildă *al* poemului şi al lumii ca un magazin de jucării a Belindei. Deşi, altfel spus, acest cuvînt este o reducţie estetică a „porţelanului de China", el aduce cu sine conotaţia „trupului" Chinei — pămîntul infinit populat al acelor ţinuturi; de îndată ce a fost sugerată, conotaţia respectivă este exclusă. Ca emblemă purificată, lutul (ceramic) este un metonim al lutului (în general), un reprezentant rafinat al acestuia, dar, bineînţeles, diferit de el : arta sa exclude substanţa-trup, precizia construcţiei sale exclude consecinţele nenumărate, specifice acci-

* Vezi n. t. de la p. 245.



dentalului din natură. Celelalte semnificaţii duble *[the jiery Spirits* * („Spirtul în flăcări"), *smoking Tide* („Valul aburind")] anulează şi ele, în acelaşi mod, ceea ce au sugerat mai înainte : gestul turnării lichidului fierbinte din căni cu gît de argint, în cadrul ritualului cafelei, exclude — deşi limbajul folosit părea să includă — imaginea altor „licori întăritoare" *(grateful Liquors),* curgînd din alte „gîturi" *(spouts),* şi primite de un alt „lut de China" *(China's Earth).* Această natură dublă — o excludere al cărei limbaj pare să îşi lărgească semnificaţiile pentru a cuprinde ceea ce, în sens restrîns, respinge — poate fi întîlnită şi în alte părţi ale poemului, cu ocazia altor ritualuri, jocuri sau bătălii eroi-comice ; ea ne reaminteşte mereu de lucrurile pe care o astfel de lume purificată trebuie să le dea la o parte, gest ce constituie o premisă a însăşi existenţei sale. Cuvintele par să aibă vocaţia de a revela limitările lumii pe care o definesc (cu ajutorul naturii lor duble) atît prin excludere, cît şi prin includere. Ca să ne întoarcem la cazul cuvîntului *China,* putem spune că, reducînd un tip de lut chinezesc la un altul, poemul îşi creează o metonimie emblematică *(China* pentru *China, earth* pentru *earth),* care devine metafora sa centrală (arta simbolizînd natura) ; în acelaşi timp însă, deplinătatea limbajului său neagă validitatea existenţială a reducţiei. Metafora, ca lume a poemului, este strălucitoare — avînd o superficie bine lucrată, vrednică de admiraţie —, dar ne reaminteşte mereu că, oricît [ar] fi de satisfăcătoare versiunea sa limitată, ea, mefa-fora, nu se confundă cu lumea.

Şi totuşi este o metaforă totală, semnificaţiile ei fu-[2i]onînd cu limbajul. Toate deviaţiile aflate pe o anumită linie de semnificaţii sînt abătute şi împinse către dubla reducţie amintită mai sus, în întregul poem întocmai ^ în acest fragment reprezentativ. Criticul trebuie să distingă cu multă atenţie între folosirea unei entităţi

.. Două din sensurile cuvln.tu.lui englezesc *spirits* sînt im-[p cate] aici : i) spirt şi 2) stare de spirit, dispoziţie, (n. t.).



exclusiv pentru iluminarea alteia (ca în cazul comparaţiei sau analogiei) şi transferarea completă a unei arii experienţiale vaste în cadrul termenilor şi al viziunii limitate dar precise aparţinînd unei entităţi reduse (ca de pildă în „metafora metonimică", aşa cum o denumesc eu). Diferenţierea analogiei de metaforă, avîndu-şi obîr-şia în mai vechile distincţii dintre alegorie şi simbol sau fantezie şi imaginaţie, a reprezentat o problemă centrală pentru teoria organică din veacul nostru. Potrivit criticilor de după I. A. Richards, criteriul acestei distincţii este răspunsul la întrebarea : conţinutul *(tenor)* şi vehiculul *(vehicle)* figurii de stil sînt separabili sau sînt dizolvaţi unul într-altul ? în spiritul afirmaţiilor preliminare făcute de mine în Capitolul 2, am plecat în cazul de faţă de la ideea că distincţia amintită este pe deplin semnificativă, considerînd totodată că numai metafora integrală prezintă interes pentru această tradiţie critică. Analogia nu ne mai apare astfel decît ca o strategie retorică, pentru că poetul

nu subminează un fragment al experienţei comparîndu-l cu altul. El completează comparaţia analogică folosindu-se de fragmentul iniţial, care nu a fost modificat. Intre cele două obiecte ale comparaţiei există asemănări, dar ele rămîn nişte entităţi discrete şi prin urmare fundamental diferite. Ceea ce a fost vag în universalitatea comparaţiei îşi păstrează imprecizia, în ciuda particularităţii acestei figuri de stil, particularitate ce lasă o impresie retorică de limpezime, pentru că nu împrumută nici un element care ar putea să-i schimbe natura sau să îi confere o autoritate existenţială. Modul de a opera al limbajului normal nu este violat, în sensul că proprietăţile sale verbale rămîn intacte. Nu se poate spune că forţăm capacităţile normale ale limbajului dacă facem afirmaţia că A seamănă cu *B* în privinţa caracteristicii *X,* deoarece este clar că A şi B rămîn două elemente distincte, cu multe caracteristici deosebitoare (p°' sibil chiar toate caracteristicile cu excepţia lui *X).* în plus. indiferent cît de multe caracteristici asemănătoare adiţionale ar descoperi geniul poetului, entităţile rămîn *ă*$^{e}$~ sigur distincte. Pentru că el operează în conformitate



cu logica obişnuită a limbajului care afirmă legea identităţii ; proprietatea semantică ce separă între ele obiec-tele^-cuvinte ca entităţi aparte le împiedică să îşi încalce domeniile unele altora, să îşi însuşească reciproc proprietăţile, Oricît ar fi de complicată comparaţia, ea se menţine în limitele analogiei — şi ale retoricii ■—, entitatea ce este comparată putînd să se retragă sau să se întoarcă înapoi fără să fi suferit vreo modificare.

Metafora poetică apare atunci cînd poetul îşi forţează limbajul să realizeze o identitate totală : *A* tinde să se identifice cu *B,* violînd comportamentul lingvistic obişnuit. (Iniţial construisem fraza de mai sus astfel : „Metafora poetică *începe..."* ; metafora este însă prezentă în întregime acolo unde există, pentru că ea începe ca o comparaţie şi devine metaforă propriu-zisă la sfîrşit). Ransom, propunînd această definiţie a metaforei, o tratează drept o „credinţă în miracole", „aceeaşi credinţă în miracole care furnizează religiilor conţinutul lor material", — o transsubstanţiere datorită căreia semnul gol capătă trup. Tehnic însă, ea nu pare să fie altceva decît „extensiunea unui procedeu retoric" ; construind-o, poetul ar avansa de la o analogie între obiecte •— care poate să stabilească între ele doar o relaţie parţială — „la o identificare completă".[22] Astfel în cazul metaforei, criticul, ca şi cum s-ar ocupa de o pură analogie retorică, Poate să identifice traseul urmat de poet în cursul operaţiei de extindere a asemănărilor ocazionale pînă la transformarea lor într-o identitate esenţială, dar nu poate Şi să refacă drumul poetului în sens invers sau să ex-Plice miracolul datorită căruia, în final, colecţia de asemănări se preface într-o echivalenţă. [23]

Ceea ce pare a fi un miracol este de fapt, ca intenţie, [u]n transfer material de proprietăţi : într-adevăr, un pbiect trebuie citit ca fiind altul, deoarece a fost redus [lr]\ întregime la termenii aceluia şi nu mai poate să se ^întoarcă la sine însuşi intact. Ransom nu greşea probabil afirmînd că dezvoltarea imagisticii baroce meta-l[2lCe] reprezintă un model metodologic. Cum evoluează [ac]easta, de la mereu mai complexa comparaţie retorică



(singura acceptată de judecata comună, dat fiind modul în care limbajul operează în general), la acea iluzie a identităţii ce se auto-confirmă, iluzie specifică metaforei poetice ? începutul poate fi făcut, aşa cum am mai arătat, prin sublinierea unui aspect al asemănării dintre două entităţi (din punctul meu de vedere fiind preferabil ca unul din aspecte, vehiculul, să fie considerat drept o parte doar, o versiune redusă a celuilalt — conţinutul divers şi greu de manevrat). Cu toate că teoreticianul poate adăuga şi alte aspecte ale asemănării, avansînd treptat de la accentuarea egală a conţinutului şi vehiculului, la accentuarea doar a vehiculului şi a termenilor săi, heterogenitatea celor două elemente rămîne necontestată. Asemănările acumulate sînt cele mai probabile şi cele mai puţin susceptibile de a contesta procedurile comparative prin sublinierea diferenţelor nerezolvabile. Poetul pare să meargă pe calea minimei rezistenţe, satisfăcînd acea cerinţă minimă potrivit căreia caracteristicile vehiculului trebuie să poată fi translate în caracteristici ale conţinutului, care nu se opun unei asemenea

translaţii. (Folosirea literală şi figurată a termenilor — consideraţi separat şi totuşi subliniindu-li-se punctele comune — constituie, de pildă, un procedeu ilustrativ). Atît timp însă cît aspectele care subliniază în mod evident heterogenitatea celor două entităţi rămîn necontestate, nu se petrece nimic deosebit. Analogia este parţială, ambele părţi se pot retrage din ea nevătămate, iar comportamentul lingvistic normal nu a fost subminat. Transformarea propriu-zisă a discursului are loc cînd poetul înfruntă heterogenitatea în mod direct, lansîn-du-şi atacul împotriva unei diferenţe evidente şi insurmontabile, şi ■—■ poate printr-un simplu truc verbal forţează diferenţa respectivă să servească la transferul termenilor. El face aceasta cu toate că, în mod evident, ar fi trebuit să evite tocmai un atare element de compŞ" raţie, care pune sub semnul întrebării însăşi posibilitatea comparării celor două entităţi. Poetul îl forţează totuşi să fie de folos, de un maxim folos. Astfel este mo-



dificat modul în care, după opinia noastră, funcţionează echilibrul discursului poetic. Manipulînd limbajul aşa încît vehiculul să absoarbă acest cel mai puţin probabil element al conţinutului, poetul transformă cea mai gravă ameninţare la adresa comparaţiei sale într-o confirmare a identităţii ei absolute : el ne oferă cuvintele cu dublă trimitere care dovedesc şi conţin acea identitate, cu condiţia să ne lăsăm prinşi în jocul prestidigitaţiei lui verbale.

Să dăm un exemplu concis şi ilustrativ : nu este cîtuşi de puţin dificil să afirmăm că îndrăgostiţii se aseamănă cu sfinţii din punctul de vedere al identificării spirituale cu obiectul dragostei lor, şi apoi să extindem aria unei asemenea spiritualităţi; dar, ca o diferenţă potenţială foarte serioasă, ar fi de îndată evident că spiritualitatea îndrăgostiţilor poate să apară vrednică de dispreţ din perspectiva năzuinţelor lumeşti, pe cînd aceea a sfinţilor poate părea exemplară. Un model de dragoste, cea senzuală, ar fi socotită drept o specie inferioară, lumească a dragostei spirituale — celălalt model prezent în poem.

Ce ar fi însă dacă poetul, în loc să îşi continue drumul pe două căi paralele şi să sublinieze asemănarea superficială dintre cele două mode de iubire, ar aborda în mod direct diferenţa cea mai şocantă dintre amanţi Şi sfinţi, anume faptul că primii îşi găsesc împlinirea în plăcerea animalică, pe cînd ceilalţi într-o spiritualitate [c]are nu este nicicînd consumată ? Ce ar fi dacă el şi-ar tortura limbajul duplicitar, forţîndu-l să producă aici o identitate imposibilă, respectiv să demonstreze că amanţii — prin actul fizic, firesc pentru orice amanţi — îndeplinesc de fapt o funcţie unică, sacră, aşa încît devin exemple pentru lumea noastră şi astfel anulează diferenţa existentă la început? Dacă această întreprindere [a] poetului este bine condusă, el ne va convinge de identitatea dintre amanţi şi sfinţi, este drept o identitate realizată din perspectiva amanţilor şi aflată în ghearele Postulatelor raţionale care o găsesc absurdă. Dacă de-



mersul său este prin urmare bine condus, poetul a scris *Canonizarea* *.

*O* spun din nou, există multe posibilităţi de a descoperi asemănări între preţuirea de către îndrăgostit a fiinţei iubite şi preţuirea de către negustor a bunurilor sale scumpe. Limba noastră este plină de cuvinte ale căror înţelesuri duble confirmă natura comparabilă a celor două lumi care îşi dispută rolul de preţuitoare corecte. Totuşi, cînd poetul înşiruie atari asemănări, el trebuie să fie conştient de filonul antiburghez din structura noastră romantică, datorită căruia este accentuată diferenţa dintre cele două modalităţi de preţuire. Dacă analogia este totul, el poate să suprime orice în afară de elementele de legătură. Poetul poate însă şi să înfrunte direct modul brutal în care o manieră de preţuire (a negustorului) o exclude pe cealaltă (a îndrăgostitului); el poate face în aşa fel încît coincidenţele din limbajul valorii să servească la despărţirea celor două maniere amintite şi apoi la reunirea lor în cadrul termenilor aspri care le-au redus una la cealaltă. In acest caz el dă la iveală un vers remarcabil ca *Farewell ! thou art too ăear for my possessing,* pe care l-am examinat în Capitolul 6. Integritatea analogiei a fost primejduită şi apoi pierdută ; a fost cîştigată în schimb o nouă şi echivocă structură a metaforei, semnificaţiile sau virtualităţile lor fiind transformate într-un discurs.

In cadrul unei asemenea proceduri poetul răspunde provocării reprezentate de comparaţia cea mai puţin probabilă, care se opune ea însăşi încercării poetului de a face o comparaţie. El renunţă la succesiunea de asemănări confortabile, ce nu opun nici o rezistenţă, deoarece ele evită prudent orice element care le-ar ameninţa, prin aceasta menţinînd caracterul inofensiv şi ambiguu al propriilor lor semnificaţii. Subordonîndu-şi opera elementelor ce primejduiesc demersul limitat şi obligînd-o să îşi propună unul mult mai ambiţios, poetul se înscrie

* *The Canonization,* poem scris de John Donne (? 1572—lG:il). cel mai de seamă reprezentant al „Poeziei Metafizice" engleze, (n. t).



în acea tradiţie, discutată de mine în Capitolul 6, care ierarhizează valoarea poetică după criteriul rezistenţei întîlnite. El a înfăptuit ceea ce preconiza Coleridge : echilibrul sau reconcilierea calităţilor opuse sau discordante", în deplin acord cu teoreticienii de care m-am ocupat la începutul capitolului, poetul demonstrează voinţa sa de a lovi în unitatea propriei sale opere, impu-nîndu-i acesteia o diversitate care, fie că o distruge, fie că o face mai profundă, o împiedică oricum să se desfăşoare în mod facil; el se angajează să îi scoată la iveală capacitatea de a absorbi elementele ce aparent tind să o distrugă. Pe lîngă aceasta, poetul, răspunzînd provocării amintite mai înainte cultivă o extremitate cazuistică pe care şi-o însuşeşte, transmiţîndu-ne-o şi nouă — lentila prin care experienţa difuză, nefocalizată, capătă o definiţie vizionară. [24]

Cu toate că, mergînd pe urmele lui Ransom, m-am referit pînă acum la *concetti* propriu-zise, intenţia mea a fost, evident, aceea de a depăşi sfera liricului şi a include în conceptul de metaforă toate transferurile complete de termeni şi de structuri vizionare. Mai mult, doresc să subliniez natura cazuistică a transferului : el implică o mişcare de la o zonă largă, nedefinită a experienţei, la o parte foarte redusă şi purificată a ei, şi uneşte astfel metonimul cu metafora. Pot fi evidenţiate deplasări similare — de la extensiunea analogică la metaforă — în structurile narative şi dramatice, cu sau fără jocul de cuvinte amintit mai sus. Să menţionăm, de pildă, comparaţiile, polarizările şi întrepătrunderile celor două tipuri de culpe — vina teologică şi cea legală în Procesul lui Kafka —, sau ale celor două aspecte Pe care le asumă timpul — Christologic şi cronologic (anotimpurile lui Christ şi ale naturii) în piesa lui Eliot *Asasinatul din catedrală:* ele se pretează la o analiză similară celei făcute de mine cu privire la ambiguitatea «lutului de China" din *Răpirea buclei*[25]. Şi în poemul *[u]i Pope analiza verbală poate fi extinsă pentru a include o viziune mai largă a metaforei cu două feţe : cele [do]uă „răpiri" — a trupului şi a buclei —, una sugerată



şi apoi respinsă, cealaltă exprimată limpede, sînt incluse într-o versiune mai cuprinzătoare a aceleiaşi metafore care însă este acum susceptibilă de o analiză ce depăşeşte simplul joc de cuvinte.

Identitatea metaforică este prizoniera momentului volitiv al intenţionalităţii estetice. Fiind garantată doar de iluzia produsă de forţa verbală, narativă şi dramaMcă. ea nu poate fi subordonată rigorilor unei analize pro-poziţionale care urmăreşte raţionalitatea ecuaţiilor sale, căci într-un asemenea caz s-ar dezintegra de îndată. Totuşi, în cazuistica sa, acest cerc formal perfect închis care blochează mişcarea reducţiilor sale vii, serveşte drept emblemă microcosmică a forţelor existenţiale proprii omului şi culturii, forţe ce îşi caută o definiţie şi o formă perceptibilă. în orice moment cultural şi psihologic există, în afara şi înaintea poemului, o zonă vastă — pînă atunci nedefinită — a experienţei pestriţe, emoţionale şi intelectuale ; experienţa aceasta încearcă să devină o entitate simbolică identificabilă, iar poetul — străduindu-se să o identifice şi să o folosească în avantajul său şi al culturii sale — caută să o reducă, prin intermediul situaţiei extreme, la o reducţie uşor de manevrat.

Astfel descrie, de fapt, şi Eliseo Vivas modul în care acţionează amintitele forţe în cadrul experienţei şi al istoriei : ele evoluează de la „subzistenţa" în sînul culturii, la „insistenţa" în sinea poemului. [26] Operând anonime *sub* cultură, ca să zicem aşa, dar reprezentînd o forţă motrice în interiorul ei, aceste forţe capătă o identitate simbolică numai odată ce poetul creează o metaforă pentru reprezentarea lor metonimică. Influenţa lor subzistentă este astfel concentrată în „insistenţa" miniaturală din cadrul poemului — *ca* poem — ce se identifică formal cu semnificaţia sa antropologică. Că-pătînd o identitate articulată, forţele în cauză au

fost de fapt reduse la o vocabulă nouă (definită în şi prin poem) în dicţionarul poetului şi al culturii sale, dicţionar a cărui capacitate de expresie este acum sporită. Ele pot, bineînţeles, să dobîndească acest nou statut



existent" — fiind acum gata să se lase extrase din poem şi să fie aplicate altor contexte pentru a servi unor noi necesităţi discursive — numai pe măsură ce capătă un caracter generic, minimalizîndu-se într-o vocabulă uzată ca şi celelalte din jur. Dar „vocabula nouă" rămîne acolo, ca poem, iar noi putem să ne reîntoarcem la ea, la deplinătatea sa metaforică, şi să observăm forţele complexe ce operează înăuntrul ei.

Prin urmare poemul ca metaforă totală este ficţiunea formală închisă, strînsă în jurul centrului estetic nou creat şi reprezentînd un produs transformat al diferitelor tipuri de deviaţii pe care le-am întîlnit. Tolerînd această ficţiune, vedem în ce s-a prefăcut istoria, sub egida ei. Deşi este o ficţiune, ea ne ajută să observăm elementele asupra cărora se concentrează conştiinţa poetului, şi de asemenea cum este modelată lumea conştiinţei lui, sau ce formă are acea conştiinţă. Datorită obiectului fix care ne-a atras înăuntrul său -— blocînd şi mişcarea vieţii — viziunea ficţiunii respective ajunge acum să fie şi a noastră. Trebuie să rămînem însă în acelaşi timp conştienţi de relaţia ei limită cu realitatea, oricît ar extinde ficţiunea propria noastră relaţie cu lumea, oferindu-ne o versiune precisă a acesteia. Pentru că este bine să cunoaştem miracolul auto-inducţiei, datorat seducţiei, prin cuvînt — o iluzie estetică, avînd şi consecinţe antropologice, fie ele oricît de incerte.

Aş spune că poemul ca metaforă metonimică funcţionează asemănător conceptului de *figura,* aşa cum este acesta articulat de Erieh Auerbach. Ca şi *figura,* poemul este o parte a experienţei istorice, o parte desprinsă din secvenţialitate, dar reprezentînd totuşi o reducţie purificată a ei şi avînd un centru propriu al semnificaţiilor. Din perspectiva istoriei poemul rămîne doar o parte a acelei totalităţi exterioare, nefigurate, în timp ce din Perspectiva internă a *figurii,* el îi dă întregii structuri exterioare un înţeles, înţelesul *său.* Tot astfel metoni-n-iul-devenit-metaforă, aşa cum îl concep eu, trebuie să île o simplă figură de stil, dar totodată şi figura autonomă a experienţei, care reduce (figurează) experienţa potrivit



propriului său sistem de semnificaţii, suficient sieşi, în_ cercînd în acelaşi timp să o zugrăvească (să o figureze) în întregime. Este partea ajunsă la maxima împlinire, care îşi subsumează întregul cu aroganţă ; noi însă sîn-tem conştienţi că ea rămîne doar o parte. Aşa figurează ea realitatea, fără să piardă din vedere mişcările contingente ale realităţii (de dincolo de actul prefigurării). Căci această parte trebuie să ne ajute să reţinem dublul punct de vedere care ne reaminteşte de puterile ei limitate. Ea subliniază realităţile statornice ale diacronicului şi în acelaşi timp ne îndreaptă atenţia asupra propriei reducţii sincronice. Lăsînd experienţa neredusă, ea poate să îi dea totuşi o structură tipologică ; spre deosebire însă de tipologia creştină, aceasta nu se sprijină pe o credinţă externă care să transfigureze istoria, întocmai ca în cazul tuturor cărţilor scrise de om, a căror autoritate poate izvorî numai din interior, figura — ca metaforă seculară (în acelaşi timp figură de stil şi figură a experienţei) — trebuie să îşi extragă forţa din pro-pria-i formă, ce se ciocneşte de receptivitatea cititorului (şi ajunge la un acord cu ea).

Să recapitulăm acum procesul pe care l-am descris în prezentul capitol. Poemul din faţa mea — un „altceva", un străin, exterior mie şi conştiinţei mele — îmi impune să nu îl mai consider drept un „altceva". Graţie obişnuitei mele atitudini favorabile faţă de mitul inter-pretabilităţii totale, sînt un subiect disponibil pentru o experienţă care, fiind limitată la aparenţe, este pe drept cuvînt denumită „estetică". Această experienţă transformă obiectul — pînă acum un „altceva" — făcîn-du-l să devină o parte din mine. Sub egida experienţei, poemul ajunge la mine şi la conştiinţa mea cu ajutorul deformărilor impuse de poet mediului său (cuvintele, secvenţa empirică a incidentelor, ficţiunile literare comune, practicile generice, convenţionale) ; el îi impune aceste deformări cu scopul de a crea o ficţiune nouă Şi neobişnuită ce depăşeşte limbajul conştiinţei mele. Necesitatea ca ea să rămînă o ficţiune este întărită de particularităţile limbajului, considerat drept un mediu sen-

zorial, sau de particularităţile scenei ori ale paginii tipărite, după cum una sau alta dintre acestea reprezintă terenul ficţiunii non-empirice. Poemul influenţează însă consuetudinile estetice derivate din experienţele mele legate de ficţiunile anterioare — experienţe din care atît eu cît şi ficţiunile am ieşit modificaţi •— astfel încît eu să îl pot recepta potrivit intenţionalităţii mele estetice. Dacă reuşesc să devin sensibil la sugestiile sale (să le numim gombrichiene), înseamnă că renunţ de bună voie la normele mele anterioare şi urmez deviaţiile poemului pînă la noul centru, noua ficţiune, noua metaforă supremă a viziunii, către care ţintesc aceste deviaţii. Astfel poemul ca „altceva" a devenit o formă a conştiinţei care poate să îmi modifice propria conştiinţă. Pe scurt, ţinînd seama de toate restricţiile fenomenologice sugerate anterior, am „descoperit" un poem şi, prin el, un nou mod de a vedea care ar putea să devină permanent, aşa încît să nu mai fie „altul" pentru mine. Acum „văd" altfel : capacităţile mele (anterioare acestui poem) s-au lărgit şi au devenit totodată mai precis delimitate, iar eu sînt confruntat cu o nouă conştiinţă a „realităţii".

Nu există însă nicidecum primejdia solipsismului : nu am ignorat — de fapt conştiinţa de sine a poemului ca ficţiune mă stimulează să iau în considerare — prezenţa permanentă a realităţilor existenţiale din afara categoriilor iluzorii ale ficţiunii, o prezentă secretă şi amenin-ţătoare. Mă îndrept totuşi spre următorul poem pentru a putea să descriu acea versiune specifică, fixă, a lumii în mişcare, versiune modelată de conştiinţa umană liberă, în cadrul limitelor impuse de realitate. Ficţiunea se estompează în memoria mea, pe măsură ce mă reîntorc la secvenţele empirice ale clipelor fugare care alcătuiesc experienţa umană ; pe acest fundal însă, se afirmă con-Ştiinţa de sine a operei, ceea ce înseamnă că opera îşi cunoaşte natura sa exclusiv ficţională şi prin urmare caracterul său permanent şi neschimbător, obiectul potenţial al unei experienţe repetabile. Opera îmi spune că este tot acolo şi că mă pot întoarce la ea, că este neschimbată, neconformă cu realitatea si deci întotdeauna fixă,



cu toate că forma ei captează mişcările vieţii în însăşi dinamica lor; ea se deosebeşte astfel de existenţa mea mereu în mişcare, nerepetabilă.

S-ar părea deci că viziunea post-kantiană, care a luminat drumul teoriei organice moderne de după Cole-ridge, nu este suficientă ; tradiţia schiţată de mine în primele două părţi ale cărţii de faţă nu ne duce însă mai departe de acest punct.[27] Sau poate că viziunea amintită este nu insuficientă, ci excesivă, datorită faptului că presupune o credinţă nestrămutată în cuvîntul uman ce capătă trup. La originea auto-amăgirii ce a caracterizat curentul Noii Critici a stat tocmai supraevaluarea forţei de persuasiune a cuvîntului. Pentru că atunci cînd cuvîntul diafan se ofileşte şi suflul său piere, intră în scenă faptul existenţial, care nu mai poate fi înlăturat de geniul uman creator de forme. Aşa cum ne-a învăţat tradiţia umanistă, trebuie să acordăm tot creditul forţei omului de a transforma natura ; trebuie să ne ferim însă şi de tendinţa lui solipsistă de a vedea în formele sale singurii termeni în cadrul cărora natura poate să existe. Odată ce modernistul tradiţional acceptă ca reală domnia definitivă a faptului — anterioară şi posterioară demersului său verbal liber de formare a acestuia — el este pregătit să accepte condiţiile limitative în care se înscriu formele sale, condiţiile lui „ca-şi-cînd". El abandonează astfel voracitatea metafizică a monismului a-tot-cuprinzător (ca de pildă coleridgeanul SlNT, sau sinteza hegeliană), reţinînd însă, cu modestie, poemul monist. Modestia aceasta nu dăunează creaţiilor sale, căci trufia auto-afirmării lor este acum contracarată de natura lor conştient ficţională. Viziunea asupra realităţii — viziunea poetului şi, prin el, a culturii sale — devine uşor de controlat şi chiar perceptibilă, datorită reducţiei emblematice a poemului ca metaforă metonimică, Momentele în care viziunea impune o identitate — în acelaşi *timp* nouă şi străină şi recognoscibilă — între elementele disparate, semnifică realizarea unor echilibrări ce dezvăluie



semantica imaginaţiei poetului. Iar cînd aceste echilibrări capătă o desăvîrşire metaforică, formele lor îi oferă culturii nou create categoriile normative cu ajutorul cărora să poată

percepe lumea, în toată varietatea sa, de-clanşînd prin aceasta un moment intern de viziune antropologică.
Aşa după cum ne reaminteşte însă Wallace Stevens, ultimul modernist, [28] prezenţa lumii din afara metaforei este sugerată de aluziile auto-referenţiale din ficţiunea poetică, transformate în metaforă. Omul încearcă să învingă materia determinată, „alta" şi indiferentă, cu care este confruntat, — prin actul liber al creaţiei ; el ştie însă prea bine — uneori fiind înspăimîntat de acest lucru — că materia nu piere şi că ea îi subminează astfel libertatea. Ca poet el îşi forţează cuvintele să capete trup ; asemănările devin echivalenţe, analogiile — metafore, iar simţul comun al proprietăţii verbale este violentat. Negarea de sine pe care o implică metafora ne reaminteşte însă că asemenea transformări pot avea loc numai în cadrul domeniului limitat al intenţionalităţii estetice, că — lutul nefiind decît lut — cuvintele nu sînt în cele din urmă decît cuvinte, iar suflul lor, lipsit de substanţă, se risipeşte în văzduh. Miracolul verbal se dizolvă într-o iluzie şi noi putem să credem în ea numai Ştiind că este imposibilă. Visul estetic al întrupării ne oferă însă acea substanţă din care se naşte cultura umană ca vis colectiv. Visul prefăcut în substanţă ne asigură existenţa, dar realitatea, ca substanţă străină, ne ucide.
**-îi;**

VIII

POETICA RECONSTRUITA PREZENŢA POEMULUI

în zilele noastre a susţine că poemul este esenţial-mente prezent şi mai ales a afirma acest lucru în însuşi titlul capitolului final ar putea să pară unora dovada unei îndrăzneli fără seamăn, dacă nu chiar a unei gîn-diri absurde, reacţionare. într-adevăr, de mai mulţi ani primim aproape zilnic din străinătate veşti despre absenţa poemului : vidul cuvîntului şi al formelor verbale pe care acesta pretinde că le constituie, gradul zero al scriiturii. * Cuvîntul este înghiţit de hiatusul care îl înconjoară.
în ce mă priveşte însă ■—■ după cum s-a văzut din primele părţi ale acestui studiu — am preferat să consider prezenţa fizică a poemului în faţa cititorului drept un dat fenomenologic : am folosit liber termenul de „obiect" pentru a caracteriza rolul poemului, cu toate că am exprimat în mod curent şi unele rezerve, în spiritul mai subtilei epistemologii recente. Procedînd astfel, eram în consens cu prezumţia implicită a comentariului literar, conform căreia opera — din momentul scrierii sau al tipăririi ei ca pagină sau ca volum — este un obiect fizic. Pentru că de fapt literatura a început prin a fi privită, mai degrabă decît ascultată : ea reprezenta un lucru ce se afla acolo, în faţa ochilor, şi nu doar o fantezie efemeră ce trece în zbor pe la urechea omului. Prezenţa ei avea să fie însă transpusă din realitatea fizică în cea figurativă : căpătînd caracteristici spaţiale, în locul unora temporale, poemul a devenit propria sa metaforă sincronică. în vremea Renaşterii el rîvnea la demnitatea estetică a artei fizic prezente şi încerca să dobîndească o atare demnitate manevrîndu-şi elemen-



tele în aşa fel încît ele să devină propria sa emblemă, simbolul său grafic. Aerul căpătase trup aievea — trupul integral şi neprofanat al „cărţii" burckhardtiene, moştenitoarea driturilor (şi a riturilor) Cărţilor sacre, sancţionate de Divinitatea însăşi. Aceasta este realizarea supremă a impulsului de a reifica pe deplin cuvîntul vorbit (aşa cum Dumnezeu a reificat Cuvîntul Său creator) — impuls inerent actului de plăsmuire a mitului. O astfel de prezenţă, însoţită de iluzia imediatetei fizice, poartă în sine conştiinţa prezentului, a unui „acum" permanent care o face să fie o formă fixă : forma aceasta rezistă — după cum ne reaminteşte urna lui Keats — scurgerii trecutului în viitor, scurgere ce neagă prezentul ca posibilă categorie a gîndirii. Aşadar, impresionantului „aici" al prezenţei, cuvîntul îi adaugă nemişcătorul „acum" al prezentului.
în conformitate cu acest impuls şi cu realizarea sa, critica formală a subliniat de-a lungul veacurilor categoriile spaţiale pe care el le impune metafizic naturii temporale a operei, încercînd să îi îngheţe dinamica şi să transforme opera într-o prezenţă fixă şi într-un prezent permanent. Mi s-ar putea răspunde că, prin Aris-totel, analiza formală a început cu opera dramatică, deoarece (aşa cum am şi demonstrat în Capitolul 6) spectacolul dramatic — imitaţie plăsmuită a experienţei reale — capătă de îndată (şi fără metaforă) o dimensiune spaţială, datorită naturii sale palpabile, cinematografice. Transformarea secvenţei pur temporale într-un „obiect" spaţial se realizează mai puţin nemijlocit în genul liric Şi în cel narativ (dacă facem, abstracţie de noţiunile de Pagină sau carte ca obiecte fizice). în acest caz procedeele formei — repetiţia şi juxtapunerea fiind cele mai evidente dintre ele — fac tot ce pot ca să spaţializeze discursul, în situaţiile extreme tinzînd către fixitatea simbolului sau chiar a

emblemei.[2]
Trebuie să subliniez că înaintea cărţii, chiar şi tradiţia orală s-a luptat cu temporalitatea mediului său, *°losindu-se de epitetul-formulă sau de secvenţele re-Petate ale acţiunilor paralele, pentru a da naştere ecou-

rilor datorită cărora evanescenţa sunetului se putea spa-ţializa. [3] Acelaşi impuls explică preponderenţa versului; necesitatea de a transforma simplul discurs, care dispare cînd este rostit, într-un obiect definitiv şi preţios duce la creşterea rolului metrului şi al rimei. Ulterior acest fenomen a luat forma tendinţei (schiţată în Capitolul 2) de a scoate în relief rolul efectelor fonetice în poezie — tendinţă prezentă de la Wordsworth, Coleridge, apoi la Ransom şi Burckhardt. Sublinierea proprietăţilor senzoriale ale cuvintelor, în afara celor conceptuale, are rolul de a ne reaminti, după cum am văzut, că poemul posedă un mediu fizic care poate fi adaptat şi manevrat aproape ca acela al artelor plastice, că el îşi strigă literalmente prezenţa fizică ■— avînd un „aici" şi un „acum" al său — şi nu se pierde în neant. Astfel, teoreticienii de mai sus pot să se sprijine pe ambele aspecte — faptul paginii scrise *şi* stimulii senzoriali ai sunetului — ele anunţînd prezenţa poemului.
Caracteristicile cuvîntului ca mediu senzorial, impuse de poet conştiinţei noastre — potrivit lui Burckhardt —, ne îndeamnă să îi atribuim poemului o anumită „materialitate" şi să făurim mitul efemer al cuvîntului ce capătă trup. Limba ne îndeamnă să îi acordăm fuziunii subversive dintre metaforă şi jocul de cuvinte permisiunea de a se reflecta — pentru o clipă îngheţată doar — în substanţă şi în concept; astfel ajungem să acceptăm poemul ca fiind prezent, ca reprezen-tînd timpul prezent şi totodată *un* prezent — un cadou miraculos ce pare să excludă orice altceva, să transforme acel altceva într-o absenţă, într-un fapt dispărut sau exterior, străin de permanentul „acum" lăuntric. Este un „acum" care niciodată nu devine „atunci", pentru că are un prezent şi o prezenţă ce — spre deosebire de clipa trecătoare a sunetului — au devenit fixe. Dacă ne vom întreba, sceptici, care anume moment reprezintă acel „acum", printre nenumăratele momente ale orelor de lectură, vom fi azvîrliţi înapoi în realitatea diacronică, ce subminează proiecţia mitică a momentului es-

tetic sacramental cînd întregul poem devine dintr-o dată al nostru iar noi sîntem ai săi.
Criticii care se ridică împotriva versului convenţional susţin de obicei că folosirea metrului şi a rimei nu este altceva decît un joc fără sens ; aceia însă care apără versul acceptă ideea lipsei de sens, transformînd-o într-un capital pentru argumentaţia lor în favoarea metrului şi a rimei. în plus, afirmaţiile lor privitoare la mediul poetic pot, prin generalizare, să caracterizeze şi funcţia estetică a ceea ce numim non-vers. Aşa cum Ransom a pledat pentru natura „arbitrară" a metrului (o structură determinată a sunetului, „fără nici o legătură" cu structura semnificaţiei), am putea şi noi să considerăm metrul şi rima drept un omagiu suprem adus naturii arbitrare a tuturor elementelor limbii, pe care poetul trebuie să le transforme într-o inevitabilitate. Astfel se explică de ce creatorii de versuri, chiar împotriva propriei voinţe, merg atît de departe în a impune discursului lor structuri sonore arbitrare; ei caută să ne atragă atenţia asupra naturii lui senzoriale, tangibile, şi, în al doilea rînd, să ne demonstreze că, dacă poemul îşi domesticeşte toate elementele, nici cei mai arbitrari semnificanţi nu pot rămîne arbitrari vreme îndelungată. Versul apare astfel ca un simbol al dorinţei permanente a poetului de a sfida perspectiva structuralistă a discursului, forţîndu-şi poemul să devină un mediu estetic adecvat, în acelaşi timp sursa şi vocea actului său expresiv — şi de asemenea forma sa. Toate elementele aflate la dispoziţia poetului — convenţiile intrigii, personajului, imaginii, ideologiei şi limbii — sînt pentru el arbitrare, în sensul că au un caracter generic şi prin urcare „nu au nici o legătură" cu necesităţile — unice — [a]te poemului. Modul în care creatorul de versuri manevrează nivelul fonetic al limbii, punîndu-l în slujba necesităţilor sale ca instrument inevitabil al acestora, este [re]prezentativ pentru modul, mai puţin spectaculos şi ^ai puţin evident, în care toţi poeţii îşi manevrează ^aterialele pe care le supun forţei lor

transformatoare, ""ansformînd arbitrariul în instrument inevitabil al for-

ţei amintite. Dar afirmaţiile privitoare la mediul care —-nemaifiind arbitrar — a fost silit să capete trup pot fj extinse pînă la a include orice formă produsă de o adevărată *poesis.*

Preocupaţi fiind de momentul sacramental mitic, oare teoreticienii prezenţei să se fi lăsat amăgiţi întocmai ca omul primitiv religios, descris cu atîta simpatie de Mir-cea Eliade ? Propunînd noţiunile de „timp sacru" şi „spaţiu sacru", Eliade se manifestă evident ca un creator de mituri, în timp ce Burckhardt pare să fie umbra sa laică, pe terenul poeticii. Nu aş vrea să se creadă că am intenţia să îl atac pe Levi-Strauss cu ajutorul lui Eliade, care, din pricina atitudinii sale nostalgice, este el însuşi insuficient de critic şi prin urmare atacabil ; însă limbajul lui Eliade, acela al prezenţei sacramentale — cu tot caracterul său mitologizant — pare uneori stînjenitor de apropiat de limbajul unor sceptici, apărători ai ficţiunii, care, ca şi mine, susţin prezenţa poemului-iluzie. Aşadar, în ciuda amintitului sentiment de stînjeneală, acel limbaj ne apare familiar şi apropiat, iar Eliade se situează de partea „prezenţei", în opoziţie deci cu structuraliştii şi tendinţa lor de a vida limba, privînd-o de substanţă. Deoarece Eliade se pronunţă fără înconjur în favoarea prezenţei şi a prezentului, este necesar să examinăm pe scurt opiniile sale, pentru a cunoaşte în ce măsură tradiţia care susţine prezenţa poetică poate să se folosească de limbajul lui (evitînd însă consecinţele acestuia). Eliade întrebuinţează noţiunea de „hierofanie" (manifestarea sacrului) pentru a ajunge la definiţiile discontinuităţilor sau rupturilor în spaţiu şi timp ce sînt specifice „omului religios", după expresia sa. Odată ce un obiect comun dobîndeşte un caracter sacru, el „devine *altceva,* continuînd totuşi să rămînă *el însuşi*[1]'. O piatră sacră este astfel o piatră ca toate celelalte, dar „realitatea sa nemijlocită este transpusă într-o realitate supranaturală."[4] în *continuum-ul* spaţial al experienţei umane este inserat un loc sacru, după ce fusese înlăturat pentru motivul că reprezintă o rupere în cadrul experienţei^ de fapt însă pentru o conştiinţă profană el nu apare decît

ca o parte a acestui *continuum* inform. In mintea omului religios locul sacru are un sens, este un spaţiu de odihnă pentru structura gîndirii umane şi poate da sens celorlalte lucruri, iar în lumina sa întreaga viaţă devine sacră.

Tot astfel, pentru omul religios sacrul se insinuează în continuitatea lineară a timpului ; datorită acestui fapt, timpul este oprit de „punctuaţiile escatologice" (cum le-am denumit eu) care pot fi întotdeauna readuse, prin ritual, în prezent. [5] Este de notat că o astfel de imixtiune înseamnă, de fapt, invadarea timpului de către metaforele spaţiului sacru — prin intermediul unui moment solemn, la care omul se poate oricînd întoarce. Căci timpului nu i se poate da formă fără a fi spaţializat. Timpul sacru este prin urmare caracterizat de Eliade prin adjective ca : reversibil, recuperabil, repetabil, reactualizat, identic şi — cel mai semnificativ — circular. [6] Locuţiunea adverbială „în mod nelimitat", folosită frecvent, semnifică o eficace soluţie alternativă, ce se opune necesităţii temporale profane, reprezentată de „numai o dată" (acest „o dată" fiind prins în viitoarea atîtor „înainte" şi „după", datorită cărora identitatea lui „acum" devine nedesluşită). Eliade poate să descrie timpul sacru cu ajutorul acestor atribute spaţiale pentru că „la drept vorbind, avem de-a face cu *un timp mitic primordial devenit prezent".* Prin urmare a repeta periodic un îestival religios înseamnă a te reîntoarce de fiecare dată pentru „a descoperi acelaşi timp sacru". [7] Fragmentul de timp sacru este cu fiecare ocazie descoperit şi izolat de restul timpului aşa cum spaţiul sacru fusese separat de restul spaţiului : timpul sacru este spaţiu, capabil de a deveni prezent în prezent, aici şi acum. Ca depozitar clar demarcat al sensului, el aduce cu sine metaforele spaţiului, metafore ce reprezintă încercările omului religios de a izola şi formaliza spaţialul.

Am văzut că limbajul spaţiului este limbajul formei, tiparul în care dorim să capturăm experienţa noastră fugară. Iar nevoia de prezenţă şi de prezent este o ca-Tacteristică a criticului care, vai, trebuie să îşi sanctifice °biectul — să îl reifice pe baza propriei sale experienţe

a receptării lui — cu scopul de a-l avea ca atare în faţa sa, în întregime şi fără întrerupere. Poemul trebuie smuls dintre celelalte discursuri, căci el reprezintă un sistem închis, autonom, compus din cuvinte obişnuite (parte din acel zumzet nesfîrşit, din acel *continuum* de cuvinte

aflate la dispoziţia noastră şi folosite de noi), dar are un sens propriu receptat dinăuntrul său. Cu toate că este scris şi receptat în plan temporal, el poate fi recuperat mereu, avînd o prezenţă întotdeauna reînnoită.

Am stabilit aici, în mod deliberat, o apropiere între tradiţia teoretică a prezenţei şi limbajul extrem pe care Eliade — cu nostalgia sa caracteristică — îl foloseşte pentru a interpreta în sens mitic lectura făcută lumii de către omul primitiv, în credinţa căruia lumea este saturată de o prezenţă divină. Scopul meu însă, spre deosebire de al altora, nu a fost acela de a-i acuza pe teoreticienii prezenţei că ar confunda religia cu studiul literaturii şi că ar crea mitul potrivit căruia poemul este un obiect sacru ; dimpotrivă am intenţionat să scot în evidenţă, în ciuda similarităţii de limbaj, diferenţa fundamentală dintre obiectul sau momentul sacru, ales arbitrar, şi opera de artă, construită cu un ţel bine determinat. Caracterizînd obiectul sau momentul credinţei drept arbitrare, am în vedere faptul că alegerea acestora este determinată printr-o decizie venită din afară, şi nu de elemente intrinseci, specifice alcătuirii lor. Obiectul sau momentul respectiv seamănă cu celelalte, numai că *el* a fost selectat; iar actul credinţei consideră selectarea în sine suficientă pentru a-l face să devină special şi prezent. 0 persoană sau alta va fi convinsă de acest caracter special în măsura în care va împărtăşi acea credinţă, pe care se bazează selecţia arbitrară. Obiectul sau momentul nu pot să îşi justifice singure rolul : ele nu posedă acea calitate internă care să ne convingă să acceptăm statutul lor privilegiat. Trebuie fie să acceptăm metafora literală, fie să o respingem.

Pe de altă parte, poemul, al cărui sistem unic îl convinge pe critic de prezenţa sa, îşi concentrează forţele



verbale pentru a face ca metafora să devină literală. Criticul acceptă un statut privilegiat pentru *parole* ca *micro-langue* [8] şi reacţionează în consecinţă, însă nu datorită deciziei arbitrare a unei credinţe externe : el se supune directivelor interne potrivit cărora construcţia verbală, prin deviaţii şi transformări, şi-a deschis drum către prezenţă, despărţindu-se de cursul nesfîrşit al discursului generic. Criticul descoperă o teleologie în poe-mul-obiect tocmai pentru că obiectul pare să îşi fi silit propria teleologie, prin luptă, să devină principiul său de organizare. Aşadar, el este obligat să îşi înalţe experienţa, prin reificare, la rangul unui obiect privilegiat, pentru că este convins că ea şi-a croit acest drum din interior, posedînd un sistem de relaţii interne ce pare că s-a automodelat şi s-a convertit în substanţă. Credinţa criticului în obiect se sprijină, deci, pe ceea ce consideră el că *face* obiectul mai degrabă decît pe ceea ce *i s-a făcut* obiectului (de către oricine, în afară de criticii prea fascinaţi şi prea zeloşi). Pentru a nu îi da şi el metaforei sale un caracter literal, criticul trebuie să creadă mai curînd în ceea ce poemul face decît în ceea ce afirmă explicit. Şi ceea ce poemul face nu trebuie să fie considerat decît ca un act verbal — o iluzie jucăuşă, o simu-laţie, o contrafacere. Acea prezenţă ultimă nu este decît o adiere imaterială, dar ea întruchipează o substanţă atît de prezentă !

In epoca noastră lipsită de credinţă, lipsită de întreruperile arbitrare ale fluxului experienţial în numele sacrului, orice afirmare a prezenţei trebuie să se sprijine pe propriile-i picioare. De la afirmarea prezenţei pleacă definiţia contextualistă a experienţei estetice şi a obiectului estetic — ca sistem închis, suficient sieşi — definiţie pentru care militează astăzi critica tradiţională. Aşa cum ne aminteşte fără încetare semiologia modernă, funcţia semnificaţiei în discursul obişnuit este absolut arbitrară, semnificanţii fiind legaţi de semnificaţi numai datorită unor condiţii întîmplătoare, impuse din exterior. Pentru cei care caută să descopere prezenţa poemului,



elementele potenţial arbitrare vor apărea drept elemente ale necesităţii interne, transformate ca atare de către poet. Fiind obligaţi de scepticismul modern să accepte ideea că limba nu este alcătuită decît din semnificanţi goi, aceşti critici îl văd pe poet torturînd cuvintele pentru a le umple de conţinut, nelăsîndu-le să rămînă aşa cum fuseseră înaintea conceperii poemului.

Fără a tăgădui, deci, teza semiologilor privitoare la natura arbitrară a semnificaţiei normale, criticii prezenţei pot să susţină ideea transformării poetice care face ca semnificantul să devină recipientul inevitabil al unui anume semnificat. Iar acest mariaj nu permite nicidecum schimbul partenerilor. Poemul are capacitatea de a asigura o asemenea uniune şi întrupare, oricît ar părea să contravină astfel concepţiei noastre despre modul în care limba ar trebui să se comporte. Aşa se explică de ce teoreticienii înscrişi în tradiţia menţionată mai înainte au fost tentaţi să inventeze metafora extravagantă a iconicităţii poemului : acesta, după cum afirma chiar şi Lessing, i-ar oferi limbii şansa de a-şi depăşi rolul ca semn arbitrar şi de a deveni, printr-un fel de încarnare, un semn natural, un semnificant obligat să ia forma semnificatului. Dar o atare capacitate „estetică" este prin definiţie limitată la aparenţă (un simplu *Schein)* aşa încît credem în ea doar ca ficţiune. Nu dăm sens literal nici unui mit, deşi analizăm cu toată atenţia literele care îl alcătuiesc. Pentru că ele conţin ferm ceea ce alcătuiesc şi ne conţin totodată şi pe noi.

Conceptul de sacru propus de Eliade, ca şi acel SÎNT al idealismului post-kantian, îşi are obîrşia în visul de a anula opoziţia subiect-obiect şi de a investi obiectul cu o semnificaţie inspirată, care să facă realitatea să devină receptivă la dorinţele subiectului. Dacă vom crede literalmente în mit, natura nu ne va mai fi străină : ne vom expune însă acţiunii demitizatoare a ştiinţelor sceptice. Doctrina prezenţei pare să fie destul de expusă atacurilor, chiar şi la acei teoreticieni organicişti moderni, care au nutrit iluzia că se pot pune la adăpost de acuzaţia plăsmuirii de mituri. Este evident că un an-



tropolog ca Levi-Strauss poate cu uşurinţă să îl acuze pe Eliade de mitizare. Dar nici luciditatea criticului în privinţa caracterului ficţional al poemului, nici analizarea detailată a surselor forţei acestuia, nu au reuşit să imunizeze teoria prezenţei faţă de asaltul structuralist. Criticul trebuie să înfrunte acest asalt dacă vrea ca afirmaţiile sale în favoarea prezenţei estetice să nu ră-mînă doar nişte aspiraţii vizionare.

Vorbind despre asaltul structuralist împotriva doctrinei prezenţei ficţionale, trebuie să subliniem faptul că ne referim la structuralismul fundamental, care este preocupat mai degrabă de relaţiile omoloage dintre „ştiinţele despre om", decît de distincţiile dintre structurile poetice şi alte structuri lingvistice. După cum prea bine se ştie, acest tip de structuralism îşi are originea în „opoziţia binară" — stabilită cel dintîi de Saussure — între „semnificantul" şi „semnificatul" lingvistic, precum şi în teza subiacentă privitoare la natura arbitrară a relaţiei dintre cele două elemente.[9] Din analiza făcută de Saussure „semnificantului" s-a născut distincţia ulterioară dintre *langue* şi *parole :* sistemul limbii (structura universală care ţine sub control şi cuprinde toate rostirile particulare dintr-o limbă, fără ca ea însăşi să vorbească vreodată) şi actul particular al vorbirii (care se desfăşoară în timp, poticnindu-se, aparent spontan —■ singurul pe care îl auzim —, deşi el este întotdeauna acordat la sistemul numenal al limbii). Din această distincţie decurg altele, la fel de importante pentru teoriile structuraliste. Disocierea dintre „sincronic" şi „diacronic", pe care am amintit-o mai înainte, ne interesează în mod special : cele două elemente implicate, referin-du-se unul la modelul spaţial şi sistemic iar celălalt la secvenţialitatea temporară sau empirică, descriu de fapt Soclul în care funcţionează la *langue* şi, respectiv, *la parole.* Această dicotomie poate fi observată pretutindeni în °Pera structuraliştilor — ca un exemplu remarcabil să rnenţionăm distincţia făcută de Jakobson între metaforă (sentimentul spaţial ale similarităţii) şi metonimie (sentimentul temporal al contiguităţii)[10]. La baza tuturor aces-



tor disocieri stă principiul fundamental saussurian (pri$_n$ urmare structuralist) al opoziţiei binare, al definiţiilor axate pe diferenţieri reciproc dependente. O asemenea tendinţă, care în studiul literar transformă actul critic într-unui „diacritic", are drept rezultat analizarea fiecărui subiect din punctul de vedere a ceea ce el nu este ; tactica metodologică respectivă a fost exploatată la maximum, după cum vom vedea mai apoi, de către Derrida, care o foloseşte pentru a întoarce doctrina structuralistă împotriva ei înseşi.

Din perspectiva tradiţiei pe care am numit-o aici teoria literară umanistă, această succesiune de disocieri este caracterizată printr-o dificultate majoră (ca purtător de cuvînt al tradiţiei umaniste, aş spune o *imperfecţiune* majoră) : termenii care definesc amintitele alternative

binare se află în mod invariabil sub controlul structurilor lingvisticii *generale,* ceea ce Saussure a şi preconizat dealtfel. Oricît ar părea de noi termenii inventaţi de el, distincţiile în sine, pe care toţi structuralişţii mărturisesc că le-au împrumutat de la Saussure, nu erau chiar atît de noi cînd acesta ie-a introdus în abia-născuta teorie lingvistică, ele reprezenînd, din unele puncte de vedere, un fel de platonism retrograd. Este vorba, cum am văzut, de distincţii aplicabile tuturor comportamentelor lingvistice : noi însă nu putem exclude posibilitatea ca operele literare să constituie sisteme unice şi privilegiate — diferite de sistemele lingvistice generale — iar acele distincţii să *nu* fie aplicabile şi unor astfel de sisteme. Pentru structuralişti o atare posibilitate nu există, deoarece ea este interzisă de natura instrumentului lor analitic. Cu toate acestea, variaţiunile „activităţii structuraliste", care se extind pe calea „semiologiei" pentru a deveni „ştiinţe despre om" — lingvistice, antropologice, istorice şi psihoanalitice —, susţin unele teze ce ar părea să fie aplicabile şi în problemele literare. Variaţiunile respective se bazează însă în continuare pe distincţiile originare (destul de primitive) ale lui Saussure şi pe metoda sa lingvistică generală.[11] Se poate spune, prin urmare, că — în pofida demitizărilor generate de metoda



structuralistă — variaţiunile structuraliste se fac şi ele vinovate de mitul atît de naiv al reificării propriilor termeni, al confundării limbajului propriu cu realitatea prin proiectarea primului element asupra celui de-al doilea. Altfel spus, asemenea teorii limitează ceea ce există (respectiv tipurile de operaţii caracteristice limbii) cu ajutorul a ceea ce termenii lor — şi sistemul de diferenţieri avansat de termenii în cauză — permit să existe.

Demitizările pe care structuralişţii, conduşi de Levi-Strauss, le-au generat în multe domenii de studiu ce se întrepătrund pe nesimţite, sînt un rezultat al concentrării asupra semnificantului, mai exact asupra sistemului sincronic invizibil la care se pot reduce conţinuturile de acţiuni şi credinţe. Pentru asemenea structuralişti omologia este totul. Căutînd să descopere gramatica generativă a intelectului, ei caută de fapt cheia ce poate descătuşa forţele sintactice universale cu ajutorul cărora omul, ca subiect vorbitor, produce şi ţine sub control tot ceea ce intelectul său, prin intermediul limbii, atinge şi organizează. Omul este doar acel „eu" din frază, care produce şi dirijează toate predicatele ei. Metoda demi-tizează prin faptul că purifică obiectul în studiu de orice conţinut, de lucrul la care *el pare* să se refere ; scopul este ca aparenţii semnificaţi să fie reduşi la relaţii sis-temice între semnificanţi. Evident însă, metoda structuralistă, cu uniformitatea afirmaţiilor sale, nu trebuie să apară nicidecum susceptibilă de acuzaţia că ascunde o ontologie platonică, datorită căreia ar trebui ea însăşi, ca „totalizare", să fie demitizată. Structuralişţii încearcă de aceea să prevină o atare situaţie, demitizîndu-şi pro-Pria metodă. Ei încearcă, desigur, să o facă să pară mai P[u]ţin platonică, spre exemplu subliniind (şi demonstrînd) că vorbesc numai despre funcţiile reciproc dependente şi disponibile din cadrul seturilor de sisteme şi nicidecum despre entităţi ontologice. Structuralişţii se referă, astfel, *[a] aranjamente de mutări şi nu la aranjamente de lucruri : în cadrul sistemului de reguli sînt mutate nişte simple jetoane care — pentru scopuri structuraliste —



au fost golite de conţinut. Golind fraza sau sistemul ideologic de conţinut, ei le demitizează, dezvăluind cum se comportă ele odată transpuse în cinetica sistemului, şi căror motive se datoreşte acea comportare.[12].

în critica literară o astfel de procedură ar părea câ intenţionează să introducă din nou dicotomia conţinut-formă, prin restrîngerea interesului asupra structurilor pure, lipsite de conţinut. Iar aceste structuri prezintă interes prin faptul că sînt similare cu structurile ce stau la baza „ştiinţelor despre *om*^. Metoda în discuţie poate fi redusă la un formalism îngust, ce neagă viaţa, iar formele de care se ocupă — forme generice ale discursului alcătuit din totalitatea ştiinţelor umane — nu dezvăluie nimic privitor la manipulările exclusiv poetice ale limbii. Ne putem şi noi întreba, aşa cum se întreba Ran-som, în privinţa ştiinţei, dacă nu

cumva „trupul lumii", cu încurcatele sale contingenţe, a fost scăpat din vedere în interesul scheletului ; trebuie să ne întrebăm însă şi ce s-a întîmplat cu trupul poemului — aşa cum este acesta, încărcat de viaţă — cu condiţia ca poemul să aibă într-adevăr o prezenţă materială (ceea ce capitolul de faţă încearcă să demonstreze). S-ar putea spune, deci, că obiectivele îngust ştiinţifice ale structuralismului modern, cu dicotomia sa saussuriană nediferenţiată, au estompat unele din distincţiile şi scopurile caracteristice formaliştilor ruşi şi Şcolii pragheze, din care altminteri acest curent părea să se tragă.[13]

Unii aşa-numiţi structuralişti, în special formalistul rus Jakobson, au continuat să insiste asupra naturii speciale a structurilor poetice, prin aceasta abătîndu-se de la linia principală a structuralismului, aşa cum l-am descris pînă aici. Tezele lor pot fi comparate cu doctrina, adoptată de mine, care subliniază rolul deviaţiilor şi al transformărilor în încercarea poetului de a face ca limba obişnuită să devină un poem. Am văzut că Jakobson începe, în maniera uzuală saussuriană, cu opoziţia dintre elementele sincronice şi diacronice, şi că pentru el această opoziţie se traduce prin distincţia — caracteristică oricărui discurs — dintre metaforă şi metonimie; cei d[oi]



tropi — ca elemente ale „selecţiei" şi „combinaţiei" în interacţiune — alcătuiesc, respectiv, membrii verbali ai discursului şi organizarea lor în fraze. Astfel selecţia şi combinaţia exprimă pe de o parte echivalenţa şi pe de alta contiguitatea. Poezia însă (la Jakobson) şi mitul (la Levi-Strauss) par a fi echivalente în privinţa caracterului lor fundamental, care tinde să ţină sub control atît elementele combinatorii, cît şi pe cele selective. Variatele asemănări dintre cuvintele selectate — asemănări ce se referă în poezie la echivalenţa funcţiilor fonetice şi gramaticale — se extind pînă la a cuprinde şi relaţiile semantice,[14] creînd echivalenţe şi în sînul acestora. Datorită forţei cu care poezia îşi împinge elementele către echivalenţă — metonimia către metaforă, contiguitatea către asemănare —, conflictul dintre diacronic şi sincronic va fi în mod clar rezolvat în favoarea celui din urmă. Totul seamănă foarte mult, fără îndoială, cu metoda lui Burckhardt de construcţie a materialităţii verbale. Există însă unele diferenţe. Formaliştii de sorginte ja-kobsoniană par să nu admită în poem nici un reziduu de contingenţe sau diferenţe temporale imposibil de absorbit după ce structura spaţială şi-a desăvîrşit lucrarea. S-ar putea afirma că, de fapt, asemenea teoreticieni susţin o prezenţă prea categorică. Credinţa lor fundamentală în victoria formei spaţiale nu lasă loc pentru necesarul scepticism ce sesizează baza iluzorie a acestei forme şi, deci, persistenţa supărătoare a contingenţelor existenţiale pe care estetica nu le poate înlătura, oricît ar fi de convingătoare reducţiile ei simbolice. Pentru că, spune [u]n structuralist din această categorie, dacă omul este conceput doar ca subiect vorbitor, atunci forma limbajului este adecvată ei înseşi şi nu poate să sesizeze nimic de dincolo de ea, respectiv propria sa insuficienţă. La [u]rma urmei, ce ar putea să fie „dincolo", decît alte fraze ? ™Ş de altă parte, există la Burckhardt (privit aici de ttîine din perspectiva lui Gombrich) o presupoziţie exis-[te]nţială în spatele conştiinţei de sine ficţionale şi al auto-referinţei ce rezultă din această conştiinţă ; o atare



presupoziţie poate deschide către temporalitate poeme ale căror forme tot ea aparent tinde să le izoleze.

Putem afirma că oricît de mult ar vrea Jakobson sau Levi-Strauss (cînd este aliatul lui) să îşi arate preţuirea faţă de structura poetică, metoda lor tinde să limiteze capacitatea cuvintelor din poem la activităţi gramaticale generice, a căror semnificaţie este măsurată în termeni aproape statistici.[15] Ei nu pot să facă o disociere adecvată între similaritate şi echivalenţă, sau să urmărească mişcarea *poetică* de la una la cealaltă, aşa cum reuşeşte de pildă Ransom, cu metoda sa pseudo-religioasă, în care un rol principal îl are miracolul secular ce, în parte, se neagă apoi pe sine. Oricît ar fi ea de neştiinţîfică, o astfel de metodă este necesară, aşa cum ne-a arătat Burckhardt, dacă vrem să demonstrăm existenţa materialităţii verbale. întorcîndu-mă la plîngerile *mele* anterioare împotiva structuralismului în genera], trebuie să spun că, prin

caracterul lor exclusivist, opoziţiile binare ale lui Saussure îşi extind efectul limitativ chiar şi asupra unor demersuri atît de profund umaniste ca acelea ale Şcolii formaliste ruse şi ale Şcolii pragheze, care funcţionează ca voci minore în cadrul structuralismului. Drept urmare, un teoretician ca Jakobson nu poate să conceapă devieri atît de radicale în comportarea cuvintelor — cu ambiguităţi ce transcend gramaticile şi glosarele — ca acelea admise de Burckhardt sau cele analizate de mine, în Capitolul 6 (cuvîntul *„dear"* în *Sonetul 87* de Shakespeare sau *„China"* în fragmentul din *Răpirea buclei* de Pope). Poemul are capacitate^ de a depăşi posibilităţile sale gramaticale. Pentru ca *la parole* să poată opera într-un atare mod, *la langue* însăşi trebuie să fie destrămată, căci nu sînt suficiente numai devierile de la ea. Nici măcar un structuralism atît de sensibilizat estetic ca acela al lui Jakobson nu poate să acorde asemenea licenţe. Structurile propuse de formalişti sînt văzute într-un mod exclusivist, ei neputînd să conceapă formele descriptive mai puţin generice, >[aU] existenţa de dincolo de ele, realitatea în care asemenea forme imateriale se risipesc.



Am văzut însă că principalul curent al structuralismului este scutit de atari preocupări, care l-ar abate de la aplicarea uniformă a principiilor sale la ştiinţele despre om, omoloage între ele — poetica fiind, ca oricare altă asemenea ştiinţă, lipsită de privilegii speciale. Dimpotrivă, demitizînd orice teză ce susţine astfel de privilegii, structuralismul îşi rezervă posibilitatea de a reduce varietăţile de conţinuturi la similitudini structurale, des-trămîndu-ne iluziile referitoare la natura specială a con-ţinuturilor. La acest structuralism ne vom întoarce acum pentru a-i studia consecinţele. Costul demitizării, după cum ne putem aştepta, este denudarea lumii noastre existenţiale şi totodată a limbajului ei; cu alte cuvinte ştergerea secvenţialităţii diacronice, cu întreaga semnificaţie (acum deconspirată) pe care i-am atribuit-o cu ocazia impactului dintre ea şi conştiinţa noastră. O asemenea denudare intra de fapt chiar în intenţia teoreticienilor structuralişti, deoarece obiectivul multora din ei consta în a combate mistificările unor existenţialişti sau ale unor fenomenologi. în domeniul criticii şi teoriei literare trebuiau combătuţi „criticii conştiinţei" din Şcoala de la Geneva. Obsesia temporalităţii, sfidarea spaţiului şi for-roei ca elemente destructive — atitudini specifice unui Poulet sau unui Richard —, erau echivalente cu preamărirea conştiinţei subiective, conştiinţă anterioară limbii Şi superioară ei. Deoarece asemenea critici considerau limba drept un element mediator inevitabil care, bazîn-du-se pe principiul diferenţierii, menţinea separaţia dintre euri şi obiectele lor, subiectul conştient de sine trebuia să realizeze o breşă în acea separaţie, opera literară pierzîndu-se în combinaţia dintre cititor şi autor — citiţorul-ca-autor. Dacă în actul lecturii opoziţia dintre subiect şi obiect este anulată, procesul se desfăşoară în favoarea subiectului, obiectul dispărînd cu totul. Pînă ^[lc]i avem de-a face cu o „critică a conştiinţei". Structuralistul însă, credincios unei metode în cadrul căreia diferenţierea — de fapt, „opoziţia binară" — însemna [t]?[tlu]\ avea destule motive să reacţioneze împotriva ao-

• unii de conştiinţă anterioară limbii şi, încă mai mult,

# J



împotriva noţiunii de co-prezenţă multiplă şi nediferenţiată a conştiinţei. înarmat cu foarfecile sale uriaşe, el vedea în aceste noţiuni nişte mistificări romantice impuse de un subiect vorbitor care încearcă să eludeze propria sa funcţie gramaticală.

Structuralistul se apucă de treabă agitînd ca pe un paloş o serie de vocabule cărora le ataşează

nelipsitul prefix *de,* începînd cu demitizarea şi terminînd cu temerara deconstrucţie totală ; uneori el chiar proslăveşte ceea ce *nu* există, spiritul absenţei. Intenţia sa este să dezvăluie goliciunea şi sterilitatea lumii conceptuale şi verbale — un univers-fantomă, un deşert în care se găsesc doar „urme". Ajungem astfel, depăşind plutonul compact al structuralişti1or, la Derrida : acesta împinge principiul diferenţierii pînă la un punct unde conştiinţa diacronică o înlocuieşte din nou pe cea sincronică, iar structuralismul este lăsat în urmă, dacă nu chiar desfiinţat. Derrida a fost incomodat de comentariile lui Levi-Strauss, care îl considera a fi exclusiv sincronic şi îl făcea astfel să devină susceptibil de acuzaţia că este şi el un plăsmuitor de mituri, deoarece reifică pe ascuns structurile diferenţiale, prefăcîndu-le în structuri profunde. De aceea Derrida a încercat să îl „decentreze" pe Levi-Strauss (afirmînd că în momentele cruciale, spre cinstea lui, Levi-Strauss se decentrează pe sine însuşi) : el a demonstrat că termenii acestuia, avînd doar un rol funcţional, pot să submineze orice tentativă de a fi on-tologizaţi sau de a fi făcuţi să slujească miturilor despre originile pe care un asemenea centru metafizic le presupune. [16] Aşa cum vom vedea mai tîrziu, predispoziţiile lui Derrida spre decentrare, spre introducerea „jocului liber", spre afirmarea conştiinţei heideggeriene a co-prezenţei care alătură ceea ce este absent fiecărui lucru prezent, — toate îl ajută să conspire în scopul de-construcţiei (şi, în final, al destrucţiei) metafizicii ; el trebuie, însă, să înceapă prin a deconstrui conştiinţa prezenţei cuvîntului.

Ar fi probabil o greşeală să vedem o adevărată teorie literară în extraordinar de glaciala sa analiză a func-



tiilor limbii — analiză ce constituie un mijloc şi totodată im fragment propriu-zis al căutărilor sale metafizice (sau mai degrabă antimetafizice) ; o asemenea interpretare ar părea de-a dreptul vulgară, în lumina monumentalei, ambiţioasei sale încercări. Totuşi „structuralismul său critic" (ca să-i spunem astfel) a avut consecinţe evidente asupra atitudinii poststructuraliste sau neostructuraliste referitoare la prezenţa cuvîntului (sau lumii) poetice şi a „cărţii" pe care cuvintele poetice o alcătuiesc. Avînd în vedere „modalitatea negativă" a lui Derrida, s-ar putea ca partizanii lui să privească cu mai mult interes nesfârşita varietate a faptului istoric, pe care structuralismul, cu salturile sale sincronice, tinde să o treacă cu vederea. Fără să se întoarcă, în manieră fenomenologică, la aşa numita „critică a conştiinţei", un atare critic va considera, mai degrabă în spiritul lui Heidegger decît în al lui Levi-Strauss, că modalitatea negativă a lui Derrida conduce către materia rezistentă a temporalităţii lipsite de centru, către experienţa duplicitară pe care structuralismul o transformă — răstălmăcind-o — într-o identitate universală. Criticul de mai sus va respinge, prin urmare, presupoziţia ontologică ce împinge obiectul sau cuvîntul (mai exact obiectul-cuvînt) dincolo de modesta contingenţă diacronică, in direcţia totalităţii mitice, a materializării, care era odinioară denumită „logos" sau „cosmos".

într-un studiu recent asupra lui William Carlos Williams, Joseph Riddel, influenţat evident de acelaşi Derrida, încearcă să creeze o poetică post-modernistă, plecând de la definirea a ceea ce cuvântul *nu* poate să facă (în opoziţie cu idolatrizarea modernistă a cuvântului).[17] Nu este de mirare că partea finală a cărţii sale poartă titlul „Poetica absenţei", titlu despre care am putea gîndi, imitînd obiceiul lui Derrida, că postulează „Absenţa poeticii". Departe de a se mai constitui în cu-[v]întul suficient şi integral, limbajul poemului îşi proclamă insuficienţa : în loc să cuprindă şi totodată să alcătuiască obiectul, limbajul revelează prăpastia dintre [S1] însuşi şi ceea ce ar vrea să fie şi să spună.



Opiniile de mai sus sînt în unele privinţe asemănătoare cu observaţiile lui Paul de Man, care face parte dintr-o familie spirituală înrudită. Ca exeget al poeţilor şi gînditorilor romantici timpurii, el pare a fi gata să renunţe la prezumţia şi la „mistificarea" aşa-zisului simbol şi să accepte realizările limitate şi patosul alegoriei poetice. [18] O asemenea reducere a prezumţiei este rezultatul faptului să poetul admite în mod realist consecinţele metafizice (sau antimetafizice) ale „dispariţiei lui Dumnezeu". [19] El nu mai acceptă nici mitul omului-dumnezeu, conţinut în conceptul SÎNT al idealismului absolut, care susţine identitatea dintre

subiect şi obiect. Dimpotrivă, este reliefată distanţa dintre acestea — o distanţă pe care nu o poate anula nici subiectul, nici cuvîntul în formare, lumea rămînînd „altceva", inevitabil exterioară subiectului şi limbajului său. Poemul reflectă deci această dualitate a experienţei. Renunţînd la iluzia integralităţii verbale într-o formă spaţială, poetul se refugiază la loc sigur, în reducţia diacronicului, care este plin de lacune şi discontinuităţi. El concede că limbajul său reprezintă doar o imperfectă *parole* şi nu se mai mistifică pe sine cu proiectul total al unei *langue* numenale. Aşa cum afirmă de Man, „în lumea simbolului" relaţia dintre „imagine" şi „substanţă"

*este o relaţie de simultaneitate şi, de fapt, are o natură spaţială; aici intervenţia timpului este doar o chestiune de contingenţă, pe cînd în lumea alegoriei timpul reprezintă categoria constitutivă originară... Alegoria secularizată a romanticilor timpurii conţine aşadar în mod necesar momentul negativ, care la Rousseau se numeşte renunţare, iar la Words-worth pierderea eului în moarte sau în eroare.*

*Dacă simbolul postulează posibilitatea unei identităţi sau a unei identificări, alegoria semnifică în principal distanţa faţă de propria-i origine; renunţînd la dorinţa coincidenţei, ea îşi constituie U^^1' bajul în vacuumul diferenţei temporale. Procedînd*



*astfel, îşi fereşte eul de identificarea iluzorie cu non-eul, care este acum recunoscut deplin, deşi dureros, ca non-eu.* [20]

Simbolul, alimentat de visul identităţii, cedează în faţa alegoriei, care se mulţumeşte cu inevitabilitatea diferenţei, în consecinţă, romanticul îşi reduce speranţele la dimensiunile demistificate ale condiţiei sale metafizice.

Anulînd „permanenta auto-mistificare" ce înalţă simbolul deasupra alegoriei, această denegaţie afectează speranţele poetice. Conştient de incapacitatea sa de a depăşi opoziţia subiect-obiect, poetul romantic timpuriu al lui de Man — paradigmă a poetului modern — reacţionează cu ironie, supunîndu-se destinului său diacronic, în ciuda speranţelor sale mitice, sincronice. Ironia lui subliniază însă existenţa paradoxală a spaţiilor libere în sînul unui limbaj insuficient : ea recunoaşte absenţa acelei unităţi alunecoase care ar birui distanţa şi dis-continuitatea — unitate ce nu mai trebuie căutată, după cum el ştie prea bine. [21] De Man poate acum să definească „actul ironiei" : acesta

*dezvăluie existenţa unei temporalităţi care în mod categoric nu poate fi organică, deoarece este legată de obîrşia ei numai prin conceptele de distanţă şi diferenţă, şi nu admite nici un final, nici o totalitate... Ea se dizolvă în spirala din ce în ce mai îngustă a unui semn lingvistic care se îndepărtează mereu de semnificaţia sa; totodată însă ea nu se poate elibera de această spirală. Vidul temporal revelat de temporalitate este identic cu cel pe care l-am întîlnit cînd am observat că alegoria implică întotdeauna o anterioritate de neatins. Alegoria şi ironia sînt astfel legate prin descoperirea comună a unui adevărat impas temporal. Ele mai sînt legate prin faptul că amîndouă demistifică acea lume organică postulată în modul simbolic al corespondenţei*



*analogice sau în modul mimetic de reprezentare, in-care ficţiunea şi realitatea pot să coincidă. Ironia se concentrează în special asupra celui de-al doilea tip de mistificare...*

în fond de Man afirmă aici incapacitatea subiectului de a realiza visul umanist goethean, pe care îl înlătură, considerîndu-l o mistificare. Subiectul nu se mai poate contopi cu obiectul său ; omul nu poate să refacă lumea potrivit formelor sale. Materia, rezistentă, îşi urmează propriul drum, şi îl reduce în cele din urmă la dimensiunile *ei:* „In orice moment natura poate să îl trateze ca pe un obiect şi să îi reamintească de artificialitatea lui, în timp ce el nu are nici măcar puterea de a transforma cea mai mică părticică a naturii pentru a-i da un caracter uman". Unul din poemele despre Lucy ale lui Wordsworth — cel care începe cu *A Slumber did my spirit seal* („Spiritul mi-era de somn înlănţuit") ■— foloseşte alegoria şi ironia, potrivit lui de Man, pentru a transforma moartea într-un act de demistificare finală, în anihilarea prezumţiei umane, ca prezumţie verbală. Moartea înseamnă numai prezenţa vidului, a lipsei de conţinut, ca denegare finală a visului integralităţii şi totalităţii simbolice,

înseamnă prin urmare denegarea cu-vîntului, ca denegare a vieţii : „Prezentul real, acela al momentului morţii, zace ascuns în spaţiul gol dintre cele două strofe".
Secvenţialitatea vieţii se reflectă în secvenţialitatea limbii : ambele sînt ornate cu spaţii care separă fiecare „înainte" de respectivul „după". Ambele sînt confruntate cu realitatea distanţei şi a „anteriorităţii", deşi se* pleacă în mod egal în faţa morţii care aşteaptă la capătul drumului. De Man pune deci pe acelaşi plan temporali-tatea existenţei şi pe aceea a sintaxei verbale, unde setn-nificanţii se succed separaţi unul de altul şi la distanţă[1] de semnificaţii respectivi. Terminologia lingvisticii propuse de structuralism este silită să servească unei tematici existenţiale, în pofida rezistenţei pe care o ma~ nifestă de obicei structuraliştii faţă de existenţialism. Ss

folosească oare de Man termenii lingvistici doar metaforic, mascînd astfel afirmaţii care au numai o semnificaţie tematică ? Comparaţia pe care o face între natura existenţei şi natura limbii îi permite să susţină că de fapt conştiinţa romantică a lumii şi a vidului se exprimă în poeme a căror formă verbală este influenţată direct de limitaţii!e specifice existenţei. Potrivit interpretării pe care de Man o dă acestor poeme, vidul verbal este o reflectare necesară a absenţei metafizice. De Man se foloseşte într-o manieră aparent infidelă (numai aparent, cum vom vedea) de concepţia lui Derrida, pentru a-şi argumenta credinţa în alienarea existenţială.
în viziunea lui de Man, prin urmare, poemul sus-amintit al lui Wordsworth exprimă o conştiinţă a morţii ca realitate ineluctabilă care „demetaforizează" (cum ar spune Rosalie Colie) expansiunea verbală ce tinde să cuprindă şi să conţină lumea. Această teză nu va fi cu totul nouă pentru cei care au urmărit încercările mele de a demonstra că afirmaţia şi denegaţia sînt copre-zente în impulsul metaforic al poemului. [22] Poemul leagă prezumţia organică de propria ei imposibilitate, leagă finalitatea viziunii sale, conţinute în cuvînt, de contingenţele deschise ale realităţii exterioare ; acestea reduc poemul la un joc al cuvintelor, care sînt doar un abur, îiind lipsite de materialitate. Pentru mine însă (ca şi pentru Colie), prezenţa verbală pune în umbră „spaţiul gol" care o înconjoară. Dacă metafora îşi subminează capacitatea totalizatoare de a reduce şi conţine o lume, «a păstrează totuşi forţa iluziei sale care ne conţine pe noi şi transformă lumea noastră. Cuvîntul poetic anulează diferenţa şi distanţa existenţială şi lingvistică, datorită Rapacităţii sale de a crea pentru moment impresia unei identităţi. Metafora nu se opreşte la jumătatea drumului- ci merge pînă la capăt ; ea ne lasă să înţelegeem însă Şi condiţiile în care nu ar putea să funcţioneze deloc.[23] insolenţa organică a cuvîntului este o realitate căreia trebuie să îi găsesc o justificare, din moment ce îi atribui de asemenea cuvîntului conştiinţa caracterului ficţional [a]l lucrării sale ; această conştiinţă ne reaminteşte de ne-

puiinţa sa funciară, de moartea noastră, dezvăluindu-ne că organicismul cuvîntului şi capacitatea noastră de plăsmuire sînt un vis zadarnic, care se împlineşte pentru moment, dar nu ne poate adormi scepticismul. Ideea absenţei verbale ca adevăr ultim este umbrită în conştiinţa noastră de aceea — mult mai puternică —a prezenţei vii a cuvîntului.
în ce îl priveşte pe de Man, ar fi o greşeală să extrapolăm o „retorică a temporalităţii" universal aplicabilă — bazată pe o alegorie şi o ironie ce semnifică îndepărtarea de organicism — din operele unui singur grup istoric de poeţi şi gînditori, care se fac ecoul unei crize momentane a sensibilităţii. [24] Avem de-a face cu o lecţie de istorie, mai degrabă decît cu o afirmaţie teoretică de ordin general. Iar replierea la care au recurs acele sensibilităţi s-ar putea să fi fost în fond nu un act de demistificare, ci o dovadă a slăbiciunii lor ; astfel a fost pregătită calea unei noi auto-mistificări. Descoperind Căderea şi odată cu ea, înstrăinarea de natură a ego-ului acum total izolat, romanicii îi conferă ego-ului atribute exclusiv temporale. Astfel au fost pregătite condiţiile pentru apariţia mitului existenţialist, care glorifica diacronicul. [25] în ciuda importanţei pe care o atribuie conceptelor de diferenţă şi de vid, o atare doctrină sugerează o evoluţie opusă celei de tip structuralist; ea are însă unele momente de similitudine cu concepţia unui „structuralist critic" ca Derrida.
Pentru a putea cunoaşte bine urmările tendinţelor de mai sus, care sînt definite de pe poziţia unei metode universale, trebuie să îl studiem pe Derrida însuşi (sau cel puţin acel sector îngust al operei sale care se referă direct la problema în discuţie). Aceasta în ciuda faptului că — după cum am mai spus — armele sale au fost exersate în domeniul limbajului comun din care

se naşte metafizica sa. într-adevăr Derrida, fără a lăsa ca patosul existenţial să transpară la nivel metodologic, *ita*-pinge principiul saussurian al diferenţei pînă la ultimil[e] sale limite.[26] Considerîndu-l drept fundamentul structurii lingvistice, el îl foreţază să invadeze „spaţiul gol

de pe pagina pe care cuvintele au înlocuit realitatea ; absenţa invadează prin urmare prezenţa, suplimentînd-o si înlocuind-o — dacă nu chiar obliterînd-o. Iar centrul discursului, principiul includerii (şi al excluderii) — care în sensul cel mai elementar trebuie să unifice ceea ce există, ţinînd la distanţă restul (ce e „străin") — a fost înlăturat din funcţia sa de suveran, care acordă permisiunile de intrare ; de fapt — ca să folosesc din nou prefixul *de,* într-o accepţiune personală, metaforică dar nu şi mitică — a fost detronat.

Trebuie să spunem, prin urmare, că în privinţa limbii şi a metafizicii pe care o încurajează o doctrină lingvistică mitizată, Derrida afirmă, precaut, ceea ce alţii au deplîns, şi anume că „centrul nu mai poate să ţină". Or-ganiciştii retrograzi l-ar putea acuza că merge pe urmele lui Yeats, lăsîndu-ne pradă „anarhiei pure". Relaţia centripetă dintre părţi şi întreg, de care depinde unitatea organică, este aruncată în aer cînd vocabulele devin duplicitare şi cînd mişcarea centrifugă este ridicată la rangul de principiu lingvistic fundamental. Acesta pare să fie preţul modalităţii negative, al desfiinţării discursului. Trebuie să ne amintim însă că Derrida atacă în mod explicit discursul filosofic şi nu pe cel poetic — altfel spus, atacă noţiunea comună de centru şi prezenţă lingvistică, iar nu situaţia specială analizată aici de mine, care apare datorită deviaţiilor de la discurs, deviaţii ce creează un nou centru şi o nouă prezenţă. Mi s-a replicat adesea că asemenea presupoziţii teleologice reprezintă de fapt nişte mituri, şi am încercat să răspund acestei acuzaţii ; prin urmare cred că merită să ne întrebăm dacă deconstrucţia metafizicii trebuie să aibă drept rezultat şi deconstrucţia poemului. Conceptul de *ecriture* al lui Derrida tinde să supună toate tipurile de aiscurs criticii sale deconstructive ; înseamnă aceasta oare că nu putem încerca să obţinem o dispensă specială pentru poezie ca tip de discurs care le subminează pe celelalte ? Termenul generic *ecriture* nu anulează distincţiile din cadrul scrierii, cu condiţia ca ele să fie destul de convingătoare. Acest lucru este valabil numai dacă nu

avem naivitatea de a dori să reificăm cuvîntul, permi-ţîndu-i să ne rezolve problemele prin confundarea lor apriorică înăuntrul termenului atotcuprinzător creat ad hoc.

Atacul lui Derrida împotriva concepţiei noastre comune despre limbă pleacă de la premisa că această concepţie are implicaţii ontologice : dacă în mod normal presupunem că limba conţine tot atîta realitate cît semnifică şi că elimină restul, aşa cum elimină toţi semni-ficanţii care nu ies în evidenţă în acest moment, atunci principiile similarităţii şi prezenţei sînt asigurate. Ele însă ar contrazice ipoteza diferenţială pe care se bazează atît funcţiile limbii, cît şi structurile funcţiilor respective. Să ne întoarcem puţin înapoi pentru a recapitula diversele enunţuri ale diferenţei specific lingvistice, enunţuri care, astfel multiplicate în doctrina lui Derrida, coroborează impulsul decentralizator. Cinci sînt evidente de la început. Trebuie să menţionăm mai întîi, după cum ne învaţă fonologia saussuriană, identitatea sunetului sem-nificant, care este datorată caracteristicilor lui distincte faţă de celelalte sunete din cadrul sistemului (şi, indirect, referinţelor lui negative la aceste sunete) ; în al doilea rînd, relaţia arbitrară dintre foneme şi literele care compun forma grafică a cuvîntului (sunetele şi literele fiind deci distincte unele de altele) ; apoi, faptul că forma grafică a cuvîntului devine o entitate prin relaţiile ei diferenţiale cu alte forme scrise din sînul sistemului ; în al patrulea rînd, relaţia arbitrară şi distanţa dintre forma fonologică sau cea grafică, în calitate de semni-ficant, şi conceptul semnificat ; [27] în fine, faptul că înţelesul semnificatului este derivat printr-o referinţă negativă la alte concepte diferite de el.

In fiecare din aceste cazuri prezentul şi vizibilul sînt definite din perspectiva absentului şi a invizibilului (reprezentate de spaţiul liber, alb *[blank]* de pe pagină) ; definiţia respectivă este în concordanţă cu relaţia (exprimată iniţial de Saussure) dintre *parole* şi acea *langue* nerostită, care determină şi face posibil fiecare element din *parole.* Aşa se şi întîmplă atunci cînd sunetele pe

care nu le auzim dau un înţeles celor auzite, cînd sunetele neauzite dau un înţeles paginii tipărite, tăcute, cînd cuvintele pe care nu le vedem alcătuiesc înţelesul celor văzute, cînd conceptele lipsite de vocabule naturale luminează structurile grafice arbitrare din faţa ochilor noştri şi în fine cînd înţelesurile excluse din interiorul semnificanţilor dau o formă lucrurilor semnificate. Potrivit lui Derrida, „ceea ce nu este aici" îşi afirmă prezenţa, în ciuda absenţei sale, cu ajutorul „urmelor" pe care

le lasă în ceea ce, indubitabil, *este* aici. Prezenţa vizibilă a acestor „urme" — semne fantomatice ale elementului absent — umple spaţiul gol cu o prezenţă la fel de vie ca şi cea a vecinelor ei, literele tipărite. Iar cuvintele prezente sînt, dimpotrivă, mai puţin prezente, datorită sacrificiului de sine pe care-l implică referinţa la ceea ce este exterior scriiturii. Este limpede că nici o *parole* nu poate să fie scutită de obligaţia negării de sine faţă de *langue* — cîmpul dinamic, absent-prezent al diferenţierii, de unde sînt dirijate toate operaţiile. Orice concept de *micro-langue,* cu implicaţiile prezenţei pe care le conţine, ar fi într-adevăr o mistificare.

Punctul cuiminant al intepretării date de Jacques Derrida principiului saussurian al diferenţei îl constituie denegaţiile reflexive din eseul său *Differance.*[28] Pentru a evita să afirme că diferenţa este universalul metafizic unic, privilegiat (care le neagă pe toate celelalte), Derrida inventează acest termen, care, negîndu-le pe celelalte, se neagă şi pe sine, aşa încît efectele sale deconstructive capăt un caracter reflexiv. Prin ortografierea sui-generis a cuvântului franţuzesc, el subliniază duplicitatea sa şi faptul că, în consecinţă, îşi pierde existenţa. Ne putem imagina trei moduri în care cuvîntul *differance* „nu există". Mai întîi el nu pare să existe din punct de vedere sonor, deoarece nu putem ■— auzindu-l în limba franceză — să ne dăm seama că este scris cu a în loc de e; m *a*\ doilea rînd nu pare să existe ca vocabulă [s]crisă propriu-zisă (de pildă, în dicţionar), fiind o formă voit eronată ce poate doar să ne reamintească de forma Qe la care se abate ; şi, în fine, nu pare să existe ca no-



ţiune, deoarece, din cauza naturii dublului său înţeles, el „pare să difere de el însuşi". Eseul porneşte prin urmare de la decentrarea conceptului de *differance* în sine. Din cauza literei *a,* nerostită şi neauzită, sesizabilă numai în scris, [29] cuvîntul devine fals faţă de sine însuşi : el este o combinaţie imposibilă între diacronic şi sincronic, fiecare din ele negîndu-se pe sine în favoarea celuilalt. O atare negare de sine sălăşluieşte în însăşi natura „diferenţei", dar mai ales în natura acestei *differance.* Cheia argumentaţiei rezidă în sensul dublu al verbului franţuzesc *differer,* care semnifică atît „a diferi" cît şi „a amîna". Derrida speculează distincţia (eram gata să spun „diferenţa") dintre entităţile simultan prezente, privite din punctul de vedere al opoziţiei lor (diferenţa) şi, pe de altă parte, entităţile similare, una prezentă şi alta absentă, separate de un interval de timp (amînarea). Şi ca să poată avea la îndemînă un substantiv care să reflecte atît sensul temporal, cît şi pe cel spaţial, el creează — plecînd de la participiul prezent al verbului cu înţeles dublu — cuvîntul *differance,* ca alternativă la „diferenţă" ; o atare alternativă îi permite cuvîntului să îşi exprime înţelesul prin funcţia sa —• adică fiind (de două ori) *„diferant"* faţă de el însuşi.

Graţie acestui calambur care permite jocul conştient cu litera a şi, prin ea, cu întregul alfabet scris, Derrida descoperă cuvîntul care reprezintă un simbol al principiului deconstrucţiei. Coincidenţa fonetică, transformînd cuvîntul în ţinta propriului său joc, conduce la decentrarea oricărei teleologii în sistemul limbii. In ce mă priveşte, sînt de acord cu acea teză a lui Derrida care neagă prezenţa discursului obişnuit, dar numai pentru a putea astfel să am un argument în plus în favoarea discursului poetic. Este ciudat, desigur, că jocul de cuvinte, care pentru Burckhardt reprezenta actul suprem, actul constitutiv al prezenţei, devine la Derrida instrumentul desfiinţării acesteia. Pentru Derrida ambiguitatea verbală înseamnă exact ceea ce, după Burckhardt, ea a însemnat pentru Empson : faptul că un cuvînt posedă mai multe

***k***



semnificaţii (de unde Derrida trage concluzia că prezenţa cuvîntului se evaporă în funcţiile sale). Ne amintim că Burckhardt prefera o definiţie exact opusă a ambiguităţii : mai multe semnificaţii *posedă* un cuvînt. Concluzia lui este că astfel cuvîntul dobîndeşte o materialitate care îi conferă o prezenţă plină de substanţă. [Aceasta este, dealtminteri, şi presupoziţia metodologică ce stă la baza comentariului meu din Capitolul 6, privitor la cuvîntul *dear* din *Sonetul 87* al lui Shakespeare *(Adio ! eşti prea scump să-mi ap'arţii).]* [30] Cuvîntul care dă viaţă fragmentului literar (poate chiar şi un cuvînt ca *diffe-rance* pe care Derrida l-a creat ca poet-filosof *malgre lui)* există aici indubitabil şi el atrage atenţia asupra sa prin propria-i

duplicitate.[31] întrebarea este dacă cuvîntul se comportă astfel pentru a-şi descompune semnificaţiile sau pentru a le reuni în sinea sa. Burckhardt consideră că tocmai prin reunirea lor cuvîntul îşi dovedeşte rolul său de neînlocuit, în timp ce, pentru Derrida, el îşi dovedeşte, prin descompunere, propria-i nonexis-tenţă.

Care este natura proprietăţii cuvîntului şi cînd (sau unde) începe fie camătă verbală, fie autodevalorizarea ? La aceste întrebări cei doi teoreticieni de mai sus ar da răspunsuri potrivnice : primul ar avea în vedere expansiunea, celălalt destrucţia — primul s-ar ocupa de un Henric al IV-lea care se înalţă pe sine, celălalt de un rege Lear care se auto-nimiceşte. După părerea mea, răspunsul ar depinde de contextul în care funcţionează cuvîntul : într-un text poetic sau într-unui filosofic, respectiv ca dezvoltare mistică sau ca absenţă a semnificaţiei. [32] S-ar putea spune că Burckhardt (sau eu) şi, pe de altă parte, Derrida, reprezintă, respectiv, copia pozitivă şi cea negativă a unei fotografii, amîndouă părînd să fie la fel de reale (sau nereale), dar avînd accentele Puse invers — luminile uneia sînt umbrele celeilalte.

Ar fi incorect să privim cele două concepţii prin Prisma unei simple opoziţii între afirmarea prezenţei totale şi afirmarea absenţei totale, deşi există destule elemente ale acestei opoziţii. Teza mea privitoare la mira-



colul-iluzie îmi cere, cu toate că sînt un teoretician al prezenţei, să neg substanţa metaforei poetice, declarînd că metafora reprezintă o ficţiune : ea este la urma urmei un abur fără trup, deşi o percepem ca materială în actul conştient al contemplaţiei estetice ; aşadar în prezenţă se află şi o absenţă. In schimb, Derrida va admite probabil că, deoarece cuvintele sînt în faţa noastră, în timp ce semnificaţiile li se evaporă în funcţiile lor diferenţiale, ele se află aici şi sînt constituite (ca funcţii) de ceea ce nu este, aşadar în absenţă există o prezenţă. [33] S-ar putea ca sublinierea prezenţei (pe fundalul recunoscut al absenţei) să nu pară a fi diferită — decît pentru pedanţi — de sublinierea absenţei (în spatele primplanului recunoscut al prezenţei) ; totuşi, datorită consecinţelor pe care le are pentru critica practică, această diferenţă se dovedeşte a fi foarte importantă. Este posibil ca' aceste două teze să reprezinte de fapt o opoziţie binară, fiind dependente reciproc întocmai ca şi copiile fotografice pozitive şi negative ; poetul însă — precum şi criticul care îi dezvăluie capacităţile — trebuie să extragă din umbrele absente lumina prezentă ce atrage, concentrează şi reţine viziunea cititorului.

Să ne întoarcem o clipă la dubla semnificaţie spaţial-temporală a termenului *differance* creat de J. Derrida şi să dezvăluim consecinţa finală a modului în care autorul lui îl foloseşte pentru a simboliza şi defini operaţiunile lingvistice. Caracterizînd amînarea ca un mod diacronic al diferenţei, Derrida are posibilitatea de a deplasa în final cuvîntul — care se îndepărtează de sine atît în spaţiu cît şi în timp — de la locul său, din contextul tipărit (inclusiv spaţiile libere). Cele două sensuri ale conceptului sînt menite să justifice funcţia de auto-anulare a cuvintelor, avînd în vedere că acestea îşi ocupă şi totodată îşi cedează locurile în structurile lor „dife-ranţiale". După cum am văzut, Derrida poate să îşi desfăşoare „jocul său sistematic" cu vocabula *differance,* datorită sensului dublu al verbului franţuzesc *differer,* ceea ce în limba engleză nu ar fi posibil. Sensul dublu îi permite să afirme că de fapt cuvîntul — îndeplinin-



du-şi funcţia divergentă în cadrul structurii sincronice a diferenţelor — îşi amînă realizarea funcţiei cerute pînă la un moment ulterior, printr-un agent care acţionează în mod similar în cadrul sistemului diacronic al funcţiilor. Ca atare entitatea dinăuntrul sistemului este un *punct de plecare* spre exterior, în loc să fie un simplu *punct:* * făcînd parte dintr-un sistem fără origini, ea nu poate, desigur, să iniţieze nimic, ci doar să îi permită jocului să se desfăşoare mai departe.

Cuvîntul are o capacitate sporită de a-şi minimaliza propria sa prezenţă, datorită actului amînării, altfel spus datorită sacrificării funcţiei lui diferenţiale în favoarea elementelor externe din punct de vedere temporal. Aş vrea să arăt însă că, graţie unor momente fortuite în evoluţia celor două limbi, actul de mai sus sugerează un joc al cuvîntului englezesc *defer,* care nu se poate aplica şi franţuzescului *differer :* actul „amînării" implică totodată actul „deferirii".[34] El implică deferenta, voinţa de a renunţa la privilegiile sale în favoarea altuia, mai îndreptăţit. Dacă ne amînăm *(defer)* acţiunile pentru că le „deferim" altcuiva — arătînd deferentă faţă de drepturile sale, prin menţionarea „diferanţei" dintre el şi noi — atunci sacrificiul de sine şi obliterarea propriei noastre funcţii sînt complete. Am obţinut astfel o justificare socială şi poate chiar morală pentru a înălţa entitatea absentă deasupra celei prezente.

Am credinţa că — deşi în limba franceză *deferer* este un verb distinct — conceptul de *differance* al lui Derrida include şi ideea deferentei (ca şi pe aceea a amînării). Să mai spunem oare, folosindu-ne de înseşi argumentele lui Derrida, că o „urmă" a deferentei invadează şi complică şi mai mult conceptul de *differance ?* Este o „urmă" foarte semnificativă, deoarece ea împinge conceptul de mai sus pînă la limita sa extremă — sugerată chiar de discursul lui Derrida —, respectiv pînă la teza potrivit căreia cuvintele unui discurs afirmă, prin

* Joc de cuvinte bazat pe omonimia dintre verbul *to point to* („a indica, a arăta spre") şi substantivul *point* („punct"), (n.t.).



comportamentul lor, că nu au nici un drept, şi se înclină în faţa drepturilor altora. Ele îşi manifestă sistematic, fără încetare, deferenta „diferanţială" faţă de elementul ce se află în afara discursului şi pîndeşte din. umbra spaţiilor libere, încercînd să se furişeze acolo în calitate de „urmă" ; astfel, prin comportamentul lor auto-destructiv, cu sens centrifugal, cuvintele ar anula însăşi posibilitatea limbajului, aşa cum îl vedem că funcţionează în poeme. Chiar în discursul lui Derrida, vocabula *differance,* cu sau fără amendamentul meu, este, în mod sigur şi într-un sens profund, un cuvînt ce se comportă cît se poate de „nedeferent". [35] Cu toate că este folosit de autorul său într-un scop „decentralizator", acesta doreşte — sîntem siguri — ca termenul creat de el să aibe capacitatea de a conţine ambele sale înţelesuri divergente. Cît de „nedeferent", cît de egocentric ar fi acest cuvînt dacă s-ar afla în slujba unui poem burckhardt-ian !

Teoreticianul „prezenţei" verbale trebuie să fie recunoscător concepţiei lui Derrida, după care cuvîntul este „diferanţial" şi, implicit, deferent, deoarece ea ne demonstrează, prin mijloace extreme, cît de nepotrivită este descrierea comportamentului semnelor din discursul obişnuit pentru a defini ceea ce se petrece într-un poem. Negarea de sine a cuvîntului decentrat devine o *reductio ad absurdum* a modului în care putem denatura limbajul căruia îi lipseşte tăria de a lupta pentru prezenţă. Argumentele prin care Derrida tăgăduieşte consecvent prezenţa verbală în scriitură (luată în-sens general), pot să fie astfel transformate într-o pledoarie *pentru* prezenţa poeziei ca ficţiune. Iar Derrida însuşi reprezintă exemplul cel mai elocvent. Putem fi siguri că Burckhardt ar fi fost de acord, nu fără un zîmbet, cu folosirea de către Derrida a noţiunii de *„differance"* (sau, în altă parte, a noţiunii de *„supplement")*; s-ar fi amuzat fără îndoială văzînd încercările lui Derrida de a folosi jocul de cuvinte drept o metodă de demistificare a idolatriei cuvîntului, pentru al cărui cult Burckhardt însuşi militase. Cu cît teoria lui Derrida este socotită mai invo-



Iută şi mai reflexivă, cu atît răspunde mai bine exigentelor poemului ca iluzie şi ficţiune ; aceste exigenţe, subliniate de Burckhardt şi aliaţii săi, îi impun poemului să se submineze pe sine şi să nu se lase proiectat într-un mit metafizic, exterior.

Şi teoreticienii prezenţei, adaptînd principiile lui Gombrich la interpretarea literară (cum a făcut, de pildă Colie), sînt preocupaţi de spaţiile libere din structura poemului. Ei însă le diferenţiază de cele din cadrul discursului obişnuit, recunoscînd că ultimele pot fi descrise nerfect în maniera lui Derrida. Interesul teoreticienilor de mai sus se îndreaptă spre capacitatea poetului de a re-crea cuvintele disponibile, şi tocmai această re-creare demonstrează lipsa prezenţei în limbajul obişnuit şi deci exactitatea afirmaţiilor lui Derrida. Devotaţi conceptului de prezenţă, ei văd în spaţiile libere din cadrul poemului acele elemente care, fiind completate, subliniază integralitatea verbală ; şi încearcă să le completeze în modalitatea impusă de poet. Există într-aclevăr „urme" ale elementelor ne-prezente, urme care pot să îi călăuzească ; ele sînt însă modelele generice, combinate şi controlate de poet, perceptibile numai pentru cei care Ştiu să descifreze sugestiile autorului. Pentru că poetul însuşi ne limitează posibilităţile de a aplica înţelesurile cuprinse în poem. „Urmele" devin astfel prezente, ele fiind derivate din cuvinte şi ajutînd la rîndul lor cuvintele să se umple de substanţă, astfel încît să devină de neînlocuit; aşadar „urmele" consolidează prezenţa şi sînt departe de a o submina. O atare metodă a umplerii spaţiilor libere este profund diferită de invadarea lor de către „urmele" lui Derrida : acestea nu se află sub controlul cuvintelor acum prezente, ci pot fi dirijate numai ^e comportamentul diferenţial al structurii lingvistice ^vizibile. Aşa cum o concepe Derrida, diferenţierea obligă cuvintele prezente să se auto-defere elementului [a]"sent, elementului invizibil, ca de pildă nerostita literă ? clin cuvîntul inexistent *differance.* Ne putem desigur întreba unde se află mistificarea : în afirmarea prezenţei

o prezenţă conştientă că este o iluzie, dar care conferă

„urmelor" „un sălaş şi un nume", * sau în jocul lui Der-rida cu „urmele" — fantasme, structuri absente care sălăşluiesc în vid şi subminează prezentul, înlocuind agenţii săi grafici, vizibili, prin umbre.
Ca un mic exemplu — o alegorie, de fapt — în sprijinul afirmaţiilor *mele,* am ales un poem care s-ar putea să fie un martor cam stînjenitor, pentru că este o poezie a afirmaţiei directe, scrisă de acel mare maestru al afirmaţiei directe, Ben Jonson. Se numeşte *Why I write not of Love* („De ce despre Amor nu scriu"). în plus, este un poem negativ, un poem dedicat absenţei, demitizator ; limbajul său pare sărac, nepretenţios, minimalizîndu-se pe sine însuşi în cuvinte monosilabice, afirmînd tocmai ceea ce îi lipseşte :
*Some act of* Love's *bound to rehearse, I thought to bind him, in my verse : Which vohen he felt, Away (quoth he) Can poets hope to fetter me ? It is enough, they once did get* Marş, *and my* Mother, *in their net: I wear not these my wings in vain. With which he fled me : and again, Into my rimes could ne'er be got By any art. Then wonder not, That since, my numbers are so cold, When* Love *is fled, and I grow old.*
[„Să povestesc isprava-ncătuşării lui *Amor,* / Gîn-ditu-m-am să-l leg în versu-mi ; / Cînd a simţit, Pleacă — mi-a zis —, / Pot ei, poeţii-n fiare să mă pună ? / E de ajuns că-odat' i-au prins / Pe *Morte* şi pe *mama-n* plasa lor. / Nu port aripile-mi în van. / Cu asta-a dispărut ; şi apoi / în stihurile mele n-a mai putut fi prins / Cu nici un chip. Deci nu te mai mira / Că-acuma ri-
* în original, a *local habitation and a name,* vers shakespearian din *Visul unei nopţi de vară (Monologul* lui Tezeu, V, 1). (n. t.).

rae le-mi sînt **reci,** / **Căci dispărut** *e-Amorul,* iar eu îm-bătrînesc."]
Relatarea pierderii — pierderea dragostei şi a tiaereţii — este lipsită de orice ambiguitate, iar instrumentele mitologice de rutină ale poeţilor sînt mînuite aspru şi prozaic. Am să îl rog însă pe cititor să fie sensibil la două aspecte speciale şi să analizeze semnificaţia lor : mai întîi, aceptarea necondiţionată — în ciura tonului aspru — a metaforei mitologice ; în al doilea rînd, ruptura bruscă ce separă ultimele două versuri şi jumătate de restul poemului.
Departe de a fi demitizat, mecanismul convenţional al dragostei divine — înaripatul Cupidon, Marte şi Ve-nus — pare să fie acceptat cu o lipsă de fantezie ce îl reduce la dimensiunea lumii prozaice, sărăcite, în care trăieşte acum poetul. Într-adevăr, Cupidon este singurul personaj — în afară de poet — în drama pe care o împarte cu acesta, şi el apare ca un personaj propriu-zis, în carne şi oase, aproape domesticit. Numele de „Cupidon" nici nu este menţionat, deoarece se presupune că personajul şi numele său se confundă cu vocabula „Amor", care nu este numai un substantiv generic, ci Şi un nume propriu, acum personificat, odată ce pronumele *him* * este folosit în versul al doilea. Apare limpede că „Amor" semnifică în acest poem atît dragostea cît şi personajul Cupidon, dacă ne gîndim la spusele şi acţiunile acestuia, la menţionarea celorlalţi zei, la aripile lui, de care se foloseşte ca să dispară. Cuvîntul „Amor" (cu sensul său dublu) poate părea la început doar un meto-ttim convenţional, dar ulterior, aparent fără nici un efort din partea poetului, devine o metaforă plină de substanţă. Avem de-a face deci cu o reificare neîngrădită, în cadrul unei structuri dure, realiste, ce accentuează distanţa dintre mit şi reducţiile prozaice, cu toate că această distanţă părea să fie anulată.
r . Pronume personal în cazul acuzativ, utilizat numai cu eierire la persoane, (n. t.).

Proiecţia mitului este însă legată în mod evident de actul invenţiei poetice : cel care încearcă să îl captureze în versul său pe zeul înaripat şi să îl lege, cu ajutorul cuvintelor, este poetul lui Jonson ■— un îndrăgostit, fi. reşte, dar un îndrăgostit-poet-al-mitului. Cuvintele sînt menite, prin urmare, să confere o prezenţă solidă realităţii (mitice) inefabile la care se referă şi pe care o cuprind — aşa cum cuvîntul „Amor" din poemul lui Jonson *este* Cupidon şi îl cuprinde pe Cupidon, aducînd însă cu sine şi sensul său material, nepersonificat. Dar, vai, cuvîntul şi poemul îl cuprind pe Cupidon pentru ca apoi să anunţe — în titlu şi în text — că de fapt nu l-au prins, că el a „dispărut" lăsînd în urmă, pentru poetul „rece" şi „bătrîn", un limbaj gol, nemetaforic, lipsit de substanţă. După cum vedem, Cupidon se răzbună pentru faptul că un alt poet a reuşit, mai înainte, să îl facă prizonierul cuvintelor reificatoare („E de-ajuns că odaf [poeţii] i-au prins / Pe *Marte* şi pe *Mama-n* plasa lor"). Graţie aripilor sale, Amor nu va putea fi prins aşa cum Homer a reuşit să îi prindă pe Mar ;e şi pe Venus. Cupidon se referă, desigur, la episodul în care Hephaestus (Vulcan), gelos, aruncă o mreajă asupra celor doi amanţi

pentru a-i ţintui pe loc şi a-i expune pe vecie privirilor batjocoritoare ale zeilor. Este foarte important faptul că, în această referire indirectă, Cupidon îl acuză pe *poet* de a fi aruncat plasa, şi nu pe soţul mînios, aşa cum ni se povesteşte în *Odiseea.* Datorită acestei discrepanţe, acuzaţia sa este şi mai clară : numai cu ajutorul mrejei cuvintelor poetice poate să fie eficace mreaja de fier a zeului-făurar. Vina pentru actul capturării o poartă poetul, şi nu personajul, pentru că povestea a fost plăsmuită de poet şi ea reprezintă un mit. în lumea mitului, a tinereţii şi a dragostei (ele însele nişte mituri), poetul este personajul ultim ; astfel autorul nostru (ca poet-îndră-gostit, tipic convenţiilor Renaşterii), încercînd să îl capj-tureze pe Amor în poemul său, ar vrea să se folosească de acele versuri înflăcărate pentru a captura amorul în viaţa reală.

Mreaja verbală a poetului îşi învăluie obiectele nemuritoare şi, întocmai ca aceea a lui Vulcan, le ţine neîncetat la dispoziţia privitorilor. După cum ştim, poetul dorea iniţial să îl lege pe Cupidon pentru a putea povesti *(„rehearse")* isprava îngrădirii sau încătuşării amorului *(„bound").* Roiul său aşadar este identic cu acela al lui Vulcan în povestea lui Homer. Capturînd zeii, poetul îşi afirmă propria-i imortalitate. Poemul lui Jonson însă, se dovedeşte a fi la fel de muritor ca şi autorul său, căci zeul l-a părăsit, iar versurile, acum goale, enunţă doar propriul lor vid şi natura muritoare a poetului bătrîn, lipsit de „amor", cu şi fără majusculă. Pentru că „amorul" fără majusculă se confundă cu celălalt, dragostea umană transformîndu-se în zeul însuşi ; avînd-o pe ea, îl ai pe el şi eşti atunci amantul mitologic, poetul nemuritor şi veşnic tînăr.
Aşadar, după acel punct care sparge distihurile octo-silabice ale poemului, Jonson poate să încheie cu expresia de resemnare făţişă din ultimele două versuri şi jumătate ; nu a mai rămas acum nici o urmă de mitologie explicită, în afara amintirii nostalgice a semnificaţiei metaforice pe care o poartă în ele cuvintele „Amor" şi „dispărut". Amorul este demetaforizat în aceste versuri finale ca o consecinţă logică („Deci nu te mai mira") a faptului că mai înainte zburase, cu ajutorul aripilor sale metaforice, din mreaja verbală a poetului. Prin urmare amorul s-a demetaforizat pe sine însuşi (ca abstracţiune, nu ca persoană), demetaforizîndu-l şi pe poet — dar nu şi poemul în întregime, pentru că acţiunea este inteligibilă numai dacă acceptăm şi noi existenţa metaforică, anterioară, a amorului. Poemul ca întreg ne de-monstrează că amorul se confundă cu Amor — o realitate nemuritoare, mitizată — şi că nu putem să îl pierdem Pe unul fără a-l pierde şi pe celălalt.
Declaraţia pur facturală cuprinsă în ultimele cuvinte [a]le poemului îl face pe cititor să tresară şi să pună sub [se]ftmul îndoielii legătura aparentă dintre ele şi prima Parte a versului. „Iar eu îmbătrînesc" sînt cuvinte ce a fi rostite în afara ficţiunii. Sunetul lor plat, exact

şi terestru nu poate fi absorbit în modesta desfăşurare metaforică anterioară. Prima jumătate a versului -_ „Căci dispărut *e-Amorvl"* — poate şi trebuie să fie citită din perspectiva celor petrecute înainte. Totuşi, imixtiunea directă a realităţii plate, legate de ideea mortalităţii („iar eu îmbătrînesc") ne face să ne întrebăm dacă nu cumva ar trebui să- interpretăm şi prima jumătate a versului la fel de direct, privind cuvîntul „Amor" în dimensiunea sa nemetaforică. în acest caz, „rimele reci" ale poetului, lipsite de căldura Amorului mitic, justifică şi ele o lectură plată, nerezonantă, iar propoziţia „dispărut e Amorul" — în ciuda coincidenţei verbale — are un caracter la fel de factual, prozaic, ba chiar fiziologic, ca şi vecina ei — „iar eu îmbătrînesc". Amorul care a dispărut poate să fie şi mai muritor, să aibă un înţeles şi mai literal decît acela de Cupidon, poemul neputînd să îl cuprindă nici pe el. Extravaganta desfăşurare iniţială — în cadrul căreia drama mitică părea să aibă ea însăşi un caracter literal — este contracarată de afirmarea finală a absenţei şi a declinului. Sînt oare ultimele cuvinte ale versului final — cu impactul lor asupra celor din propoziţia precedentă — o consecinţă a poemului şi a desfăşurării sale mitologice, sau reprezintă cumva însăşi cauza lui, ele inventînd retroactiv poemul şi mitologia sa drept propria lor explicitare ?
Avem, oare, în faţa noastră un poem care ne arată întîmplarea ce îl poate face pe poet să îmbătrînească sau aceste versuri sînt invenţia mincinoasă şi auto-ironică a poetului deja ajuns la bătrîneţe ? Este poemul rezultatul lipsit de viaţă al unui mit odinioară viu, sau un joc zadarnic care ascunde chipul

prefăcut al unei limbi false ce n-a existat niciodată ? Poetul trebuie să fie considerat atît cauză, cît şi efect. Precedentul lui Homer, mai sus citat, ne arată limpede că poetul este cel care aruncă mreaja cuvintelor ; la fel se întâmplă în cazul lui Jonson care, datorită faptului că a îmbătrînit, a pierdut totul. Poemul este însă prezent, deşi amorul (şi Amor) îşi do-bîndesc absenţa prin el. Prin urmare poezia se foloseşte de mit în însuşi actul nimicirii acestuia. [36] Mreaja ei *de*



cuvinte l-a încătuşat pe zeu, fie şi numai pentru a consemna evadarea acestuia şi golul pe care îl lasă în urmă. poemul ilustrează capacitatea poeziei de a plăsmui mituri, lăsînd să se desfăşoare în faţa noastră o dramă mitică, în care aparent joacă persoane reale ; în final însă el renunţă la această demonstraţie de forţă integrală, dezvăluindu-şi vidul şi impotenţa. La început poemul se vrea nemuritor, încercînd să îl captureze pe zeu — veşnicul Amor ■—■ într-o plasă de cuvinte, aşa cum făcuse şi nepieritorul Homer ; apoi el mărturiseşte despre sine că, într-o lume demitizată, nu este altceva decît o reflectare a mortalităţii poetului. In măsura în care cuvintele sînt numai ale poetului respectiv şi sînt îngrădite de lumea factuală ce-l îngrădeşte şi pe el, ele se opun — cu modestia lor de fenomene pieritoare — vechii arogante a cuvîntului care încerca să îi creeze şi să îi cuprindă pe zei. Aşa năzuise să facă şi poemul de faţă, cu secvenţa sa istorică, în ciuda absenţei mărturisite care guvernează prezentul poetului, acum îmbătrînit. Ce straniu, absenţa existenţială nu face decît să consolideze prezenţa estetică, obligînd-o, e drept, să se îndoiască de sine. Pe scurt, poemul reface povestea omului într-un mod care ne readuce în minte denegaţiile lui Derrida, dar astfel el afirmă splendid prezenţa formei verbale. Cuvîntul „Amor" devine o metaforă şi un mit, reflectîndu-se chiar şi în tilu, şi totuşi scapă din mreaja poemului, în care căzuse captiv.

Am folosit adesea elementul-ficţiune sau elementul-iluzie din sinea poemului ca un argument împotriva unei credinţe *ad litteram* în capacitatea mitică a cuvîntului Poetic de a-şi conţine propria semnificaţie. Funcţionînd estetic, metafora capătă substanţă, întocmai cum cuvîntul miraculos capătă trup — aburul transformîndu-se în materie ; ea însă dobîndeşte această prezenţă totală amintindu-ne concomitent cum am fost amăgiţi, amin-tindu-ne că nu putem crede în ea — ca în orice miracol —. decît dacă o considerăm un mit. Deşi trebuie să [x]i acceptăm pentru moment viziunea — ca reducţie a



realităţii —, cînd reducem realitatea la metaforă ştim prea bine că aceasta este conştientă de propria-i insuficienţă, odată ce renunţă la forţa sa magică.

Gombrich şi, după el, Colie ne-au reamintit că rolul procedeelor formale care ţin de auto-referinţă, în artele vizuale, ca şi în cea verbală, este de a ne atrage atenţia asupra statutului de iluzie al operei şi deci de a ne preveni să o reificăm, adică să vedem în ea un fragment de realitate. Datorită însă naturii ambigue a mediului său, opera literară, în comparaţie cu opera de artă plastică, are mai multă nevoie de a-şi sublinia, prin auto-referinţă, statutul de iluzie. Pentru că, după cum se ştie, avem tendinţa de a trata cuvintele ca şi cum ele ar face parte dintr-un discurs obişnuit şi ar fi deci lipsite de deviaţii esenţiale : sîntem gata, datorită şi teoriei structuraliste, să reacţionăm automat, în acelaşi fel, faţă de toate cuvintele, pe baza opoziţiei comune dintre semnificat şi semnificant. Este limpede că materialele fizice ale artelor plastice nu pot să fie confundate cu materialele realităţii. După cum am mai amintit, nici unui privitor nu i-ar trece prin gînd să mănînce portocalele dintr-o natură moartă, izolată prin intermediul ramei de realitatea înconjurătoare ; în schimb, mulţi cititori vor interpreta cuvîntarea unui personaj dintr-o piesă ca pe o declaraţie nemijlocită a autorului, cutare poezie ca pe o pledoarie, o afirmaţie sau o mărturisire directă a poetului, în fine un paragraf narativ dintr-un roman ca pe o expunere istorică. Poetul, obligat să se folosească de cuvinte întrebuinţate şi anterior, are mai multă nevoie decît ceilalţi artişti de realizarea unor reverberaţii în sinea poemului, a unei întoarceri spre sine a acestuia, astfel încît forma poetică să devină o pavăză care să protejeze iluzia.

In exemplul ce urmează voi încerca să atac direct conceptul de absenţă, asaltînd însuşi

termenul respectiv, aşa cum Derrida a atacat ideea de diferenţă-amînare, pornind de la cuvîntul *diffjerance.* Remarcînd încă o similitudine între preocupările mele şi ale lui Derrida, voi



menţiona un comentariu pe care l-am scris mai demult (în 1962), anticipînd parcă tema capitolului de faţă. Pe cînd căutam un exemplu care să ilustreze conceptul meu de „întrupare *în* cuvînt" (ceea ce aici denumesc „prezenţă"), am descoperit — ce coincidenţă ! —jocul lui John Donne cu vocabula *absence* („absenţă") în poemul său *A Vălediction Forbidding Mourning* („Un adio ce nu îngăduie jalea") : *Dull subliinary lovers' Iove, Whose soul is sense, cannot admit Absence, because it doth remove Those things ivhich elemented it.*

[„Iubirea ştearsă-a îndrăgostiţilor tereştri, / Al căror suflet e raţiunea, nu poate-ngădui / Absenţa, pentru că ea-ndepărtează / Acele lucruri ce-au alcătuit-o."]

Observaţiile mele de atunci [37] privitoare la aceste versuri — în care Donne se referă la un tip de dragoste ce transcende atît raţiunea, cît şi absenţa — sînt perfect valabile şi pentru scopul capitolului de faţă. Sugeram cu acea ocazie că vocabula *absence* ar trebui citită ca şi cum, graţie unei etimologii sprinţare, rădăcina ei ar fi cuvîntul *sense* („raţiune") din versul anterior, aşa încît *absence* să însemne de fapt „în afara raţiunii". Descoperim că sufletul cuvîntului, întocmai ca şi al mediocrilor îndrăgostiţi tereştri, este raţiunea. Raţiunea *(sense)* reprezintă elementul alcătuitor al cuvîntului, aşa încît dacă ea este îndepărtată, ca în cazul „absenţei", dragostea terestră piere şi ea. Admiţînd absenţa, versurile lui Donne îi acordă drept de intrare denegaţiei — un gest afirmativ —, conferind prezenţă tocmai lipsei, absenţei. Meea este exprimată însă într-o formă negativă („nu poate-ngădui / Absenţa"), deoarece numai adevăraţii îndrăgostiţi pot să depăşească o asemenea tulburătoare contradicţie. In plus, recunoaşterea absenţei „îndepărtează / Acele lucruri ce-au alcătuit" dragostea terestră, Ştearsă ; apare astfel contradicţia opusă, negarea afirma-



ţiei — îndepărtarea (cauzatoare de absenţă) a elementului răspunzător de prezenţa raţiunii *(sense).* Prin urmare îndepărtarea raţiunii echivalează cu absenţa *(absence)* în literă şi în noţiune, în literă *ca* noţiune. Această îndepărtare — *ab* din *absence* — ne obligă să interpretăm noţiunea de *absence* ca o pierdere a raţiunii şi să ne revizuim imaginea formei înseşi a cuvîntului — ca şi a formei dragostei. Dragostea adevăraţilor îndrăgostiţi însă, care poate să depăşească acea contradicţie şi să admită absenţa, reprezintă un prezent etern ; acelaşi lucru este valabil în ce priveşte limbajul poemului de faţă : prezenţa sa îi conferă dragostei adevărate un trup înăuntrul hotarelor filologice ale poeziei.

Poetul, plecînd de la o simplă coincidenţă, obligă cuvîntul să îşi nege propriul vid şi să se comporte altfel decît în cadrul discursului obişnuit, transformînd semnele în lucruri. Contrazicînd teoria structuralistă, acest semnificant, a cărui relaţie arbitrară cu semnificatul are de acum un caracter inevitabil, se constituie într-un semnificant încărcat de sensuri, pe care le-a creat el însuşi. Deşi menirea cuvintelor nu este să se comporte astfel, în asemenea cazuri nu le putem citi pe deplin, decît dacă le îngăduim acest comportament special. Aşa cum funcţionează aici, cuvîntul ca entitate *(„absence")* îşi depăşeşte propria-i semnificaţie, deoarece, (ca şi în cazul acelei *differance* a lui Derrida) el există, indubitabil, negînd absenţa. Cuvîntul nu se poate „deferi" pe sine însuşi nici unui alt cuvînt, nici unei funcţii lingvistice sau semnificaţii, pentru că prezenţa sa este indispensabilă funcţiei şi semnificaţiei sale. In această „absenţă" există într-adevăr o prezenţă, deşi ea poate fi adusă la suprafaţă şi susţinută numai de un violent joc de cuvinte.

Vreau să accentuez însă că manevrele la care mă refer nu sînt numai de ordin verbal — deşi teoria lui Burckhardt (ca şi exemplul meu de mai sus) se bazează doar pe astfel de procedee. Manipularea limbajului este, după Burckhardt, principalul mijloc de a conferi materialitate poemului — prin fuziunea materială asigurată



de metaforă sau de jocul de cuvinte ; în fapt însă, orice alt mediu al poetului poate deveni o bază a deviaţiei şi poate deci să fie manipulat în sensul prezenţei. Să ne reamintim că, în calitate de părinte al tradiţiei formale, Aristotel nu considera limba drept un element formativ în cadrul creativităţii poetice ; pentru el, după cum am arătat pe larg în capitolele anterioare, elementul manipulat era mai degrabă structura acţiunii, structură care deformează şi modelează secvenţa istorică, potrivit te-leologiei unei intrigi izbutite. Autorii dramatici, fie ei aristotelieni, fie nu, pot să manipuleze întîmplările imitate sau transformate pe care le re-creează în cadrul piesei, ca şi complexităţile replicilor sau ordinea acestora.

Romancierul, de asemenea, poate să manipuleze imitaţiile deviate ale naraţiunii istorice sau (în cazul romanelor scrise la persoana întîi) ale naraţiunii autobiografice, ale jurnalului. In fiecare din aceste cazuri, manevrele respective înlocuiesc (sau suplimentează) manipulările limbajului pe care autorul l-a avut la dispoziţie şi pe care trebuie să îl transforme într-un limbaj necesar. [38] Din asemenea manevre va rezulta acea prezenţă specială ce depăşeşte realitatea absent-prezentă pe care Derrida o atribuie discursului obişnuit. Avem de-a face însă cu o prezenţă aparte, care este conştientă de prezumţiozitatea sa şi nu doreşte să fie înţeleasă *ad litteram.*

Forma, care în acelaşi timp plăsmuieşte trupul poetic şi îi dezvăluie natura iluzorie, afirmă o structură prezentă, alcătuită însă dintr-o succesiune de cuvinte trecătoare. Această idee este în consonanţă cu definiţia pe care am dat-o anterior formei poetice, caracterizînd-o drept impunerea unor elemente spaţiale, pe un teren temporal. Nu avem voie să uităm că, de fapt, pe scenă sau pe pagină avem în faţa ochilor o imitaţie a diacronicului pur care, potrivit lui Derrida, dispare pe măsură ce îl vizionăm. Este *ca şi cînd* am urmări o serie nerepetabilă de fapte sau reprezentări din viaţa reală, al căror început, mijloc şi sfîrşit se constituie — ca şi cuvintele — într-un flux schimbător, ce se opune oricărui ecou, oricărei structuri. Fie că avem de-a face cu o



întîmplare ipotetică, cu o istorie, o autobiografie sau o confesiune ipotetică, cu orice alt fenomen ipotetic, secvenţa model (falsificată) din viaţa reală va rămîne în conştiinţa noastră în tot timpul experienţei estetice ; opera însă ne va reaminti mereu de falsitatea propriei sale naturi, de caracterul său esenţialmente ipotetic. Im-punînd formal elemente spaţiale — ca de pildă procedeele repetiţiei, juxtapunerii, sau alte forme de auto-re-ferinţă —, opera îndeamnă obişnuinţele noastre de percepţie estetică să spargă fluxul temporal ; percepţia noastră va impune astfel o structură entităţilor eterogene pe care le întîlneşte, transformînd diferenţele diacronice în similarităţi sau chiar în identităţi şi simultaneităţi, aşa încît secvenţele fugare să se prefacă în artă prezentă. Dacă însă nu vrem să devenim prizonierii mitului static, neoclasic, care afirmă absorbţia totală a formei spaţiale, trebuie să ne reamintim mereu că entităţile pe care structura încearcă să le captureze sînt în mişcare, că mişcarea, spre deosebire de structură, nu este reversibilă. Prezenţa estetică a poemului ne poate ajuta să percepem identitatea, însă nu putem uita că şi identitatea, ca şi prezenţa, este o ficţiune, în lumea lingvistică şi empirică a diferenţelor.

Aşadar trebuie să citim sau să privim dintr-o perspectivă dublă : presupunând că începutul, mijlocul şi sfîrşitul sînt numai cronologice — ireversibile şi nerepetabile ca şi clipele trecătoare ale vieţii ■— şi presupunînd ■că începutul, mijlocul şi sfîrşitul sînt circulare şi au o natură interdependentă, aşa cum ne-a învăţat Aristotel. Citim plecînd de la ipoteza că ceea ce avem în faţa ochilor se află aici pentru prima oară şi nu se va mai reîntoarce niciodată, dar sîntem în acelaşi timp conştienţi că este vorba de un moment ficţional, creat de acea secvenţă fixă, familiară, care va fi întotdeauna la dispoziţia noastră şi a multor altora. Secvenţa respectivă îşi scoate în evidenţă caracterul său fix (şi contrafăcut) cu ajutorul sugestiilor ce ne conduc spre structurile ei artificiale, spre simultaneităţile şi identităţile ei iluzorii. Datorită însă aparentei sale inocenţe, putem să o citim



în continuare — printr-o cecitate estetică — numai în plan temporal, ca şi cum am vedea-o doar o dată, ca şi cum nu i-am cunoaşte natura ipotetică şi am refuza să percepem sugestiile care trimit spre auto-referinţă. In fond această atitudine a celui ce citeşte este identică cu gestul privitorului care ar încerca să mănînce portocalele de pe pînza pictată, doar că lucrurile se petrec astfel mult mai uşor şi mai frecvent cînd este vorba de cuvinte. Iluzia s-a dovedit prea convingătoare, iar mitul realităţii operei a fost luat aci *litteram.* Dacă pe de altă parte, ignorăm conceptele trecătoare de „înainte" şi „după", transformînd orice contingenţă într-o teleologie, devenim victimele propriilor noastre structuri, anulînd premisa fundamentală a literaturii ca artă temporală. Sîntem victimele iluziei şi în această ipoteză, şi în cea opusă : dacă cititorii care observă numai scurgerea cuvintelor şi a acţiunii cad pradă iluziei artei ca atare, confundînd-o cu viaţa reală, cei care văd numai structurile formei, cu ajutorul cărora desfac secvenţialitatea cronologică, se lasă amăgiţi de iluzia prezenţei formale ; această din urmă iluzie, deşi este încurajată de poet, denaturează prin mitizare realitatea diacronică a istoriei umane. [39]

Repet, deci, că trebuie să citim sau să privim din-tr-un unghi dublu. Graţie experienţelor anterioare cu acest poem şi cu altele, graţie însă şi atitudinii noastre docile în timpul experienţei de faţă cu acest poem, vom fi surprinşi, aşteptîndu-ne totodată să fim surprinşi. Caracterul special al experienţei estetice constă în faptul că surpriza pe care o avem (în privinţa acţiunii, a manevrelor verbale sau a altor elemente intermediare) este de fapt surpriza pe care o aşteptăm — şi ea trebuie să rămînă o surpriză, deşi din punct de vedere estetic există o distanţă între ea şi noi. Dubla iluzie, cu tot caracterul pi paradoxal, apare ori de cîte ori citim sau privim : instinctul nostru sincronic coexistă în armonie cu instinctul diacronic, iar acea *micro-langue,* care la urma ⁿnnei tot o *parole* este, îşi exercită magia paradoxală — datorată unei iluzii — asupra noastră. Atît timp cît du-



rează dubla amăgire, iluzia secvenţei temporale fără formă şi iluzia structurii spaţiale fără contingenţe par să se anuleze reciproc ; prin urmare, ele nu mai pot să îl amăgească pe cititor, silindu-l să interpreteze metafora mitică *ad litteram,* aşa cum ar face dacă ar apărea separat una de alta. Ce rămîne este percepţia unei prezenţe în mişcare sau a unei mişcări prezente, ca iluzie estetică, ca ficţiune mereu prezentă, a cărei natură o cunoaştem. Prin urmare dualitatea intenţiilor noastre, ca lectori, este singurul răspuns adecvat la dualitatea operei. Ca şi în poemul lui Jonson, cuvintele pe care le citim îşi cuprind şi nu îşi cuprind obiectul : ele devin un atotînvăluitor simbol spaţial al experienţei, lăsînd-o în acelaşi timp intactă în temporalitatea ei de-a pururi contingenţă. Aşadar dubla relaţie tematică dintre cu-vinte-ca-operă-estetică şi obiectul lor este o reflectare existenţială a dublei relaţii estetice dintre noi ca lectori-interpreţi şi cuvinte ca obiect *al nostru.*

Să revedem acum principalele poziţii alternative pe care le-am analizat. Structuraliştii propriu-zişi, scoţînd în relief aspectul sincronic, au atacat miturile facile ale aşa-numiţilor critici fenomenologi, mituri născute din sublinierea antiformală a temporalului şi bazate pe conştiinţa prelingvistică, privită ca moment al obîrşiei şi al reîntoarcerii. Un structuralist critic ca Derrida a insistat însă asupra consecinţelor mitice ale atenţiei excesive acordate elementului sincronic — tendinţă comună majorităţii structuraliştilor. Derrida a demonstrat că aceştia nu s-au preocupat îndeajuns de urmările negative ale funcţiilor lingvistice diferenţiale şi că, dimpotrivă, s-au poticnit, încercînd să creeze conceptul unui discurs care are un centru şi o origine, sacrificînd deci elementul diacronic şi jocul liber. In loc să considere cuvintele ca elemente ale unui sistem central, unificat, Derrida preferă să le trateze ca funcţii diferenţiale, decentralizate.

O atare critică negativă se dovedeşte a fi, prin punctul ei de pornire, inamicul care poate să anihileze atît poetica umanistă, cît şi formele poetice fundamentale încurajate de aceasta ; teoria lui Derrida goleşte de con-



ţinut ambele categorii şi justifică numai „poetica absenţei" sau poemele insuficienţei verbale, caracterizate prin negarea de sine. Şi totuşi, prin ceea ce critica negativă dezvăluie în privinţa structuralismului (aşa cum şi structuralismul dezvăluise unele aspecte ale „criticii conştiinţei"), ea poate — în ciuda propriilor sale obiective — să contribuie la deschiderea unor noi perspective pentru alternativa mai pozitivă sugerată de mine aici. Această alternativă se ridică în apărarea sistemelor verbale care afirmă prezenţa în loc să se acomodeze cu absenţa ; ea le apără însă cu condiţia ca ele să nu neglijeze realităţile diacronice ale oricărei *parole,* în timp ce se străduiesc să estompeze opoziţia generică dintre sem-nificant şi semnificat, opoziţie ce limitează operaţiunile limbajului obişnuit. încă mai important, alternativa de mai sus impune ca fiecare sistem să reprezinte o ficţiune conştientă de natura sa — şi să fie privit ca atare — aşa încît să anticipeze şi să împiedice orice tentaţie de a i se da mitului verbal al prezenţei o interpretare *ad Utteram.* Aceasta este alternativa pe care am. propus-o, în încercarea de a reafirma capacitatea de plăsmuire a mitului, specifică omului ca poet — dar nu şi ca filosof. Pentru că mitul este o ficţiune, iar ficţiunile noastre poetice îl protejează doar în această calitate, fără să îi satisfacă însă pretenţiile latente asupra realităţii.

S-ar putea spune că nu am făcut nimic altceva decît să invoc stafia lui Ernst Câssirer — într-o manieră retrogradă, neokantiană ■— ca să contrabalansez forţa vie, deşi negativă, a lui Derrida. In realitate, nefiind un idealist, eu socotesc că orice categorie a viziunii trebuie raportată la faptul existenţial, deoarece în final el are cîştig de cauză. Triumful umanist al omului constă în aceea că el este un creator de mituri — atît timp cît vede în mit doar un mit şi nu îl reifică, nu îl transformă mtr-o realitate.

Atacul lui Derrida nu este altceva decît [0] versiune nouă, originală a vechiului război — iniţiat de Platon — împotriva poetului ca plăsmuitor de mituri ; [de] fapt, în conflictul antic dintre poeţi şi filosofi, Platon a dat lovitura cea mai grea, în numele raţiunii demiti-

zatoare. Ca ontologist, Platon a construit desigur propriul său mit, în locul celui creat de poet; iar mitul său, spre deosebire de al poetului, nu era conştient de natura sa ficţională. Aşa încît mitul reificat al ontolo-giştilor ar fi meritat să fie deconstruit. Miturile poeţilor însă, ca ficţiuni mai puţin auto-amăgitoare decît miturile metafizicienilor, merită să fie păstrate ; şi le putem păstra fără să stîrnim mînia demitizatoare a acelui sceptic ce doarme în fiecare din noi, ca oameni moderni, conştienţi de pierderile ontologice şi circumspecţi faţă de nostalgia noastră difuză.

Şi totuşi aceste mituri nu sînt numai un joc evazionist, că ele posedă o „forţă vizionară" "(într-un sens mai restrîns însă decît cel atribuit de obicei expresiei). Este ca şi cînd am participa cu toţii la jocul vieţii şi am fi solicitaţi să nu greşim confundînd minciuna cu iluzia, aşa cum făceau teoreticienii francezi din secolul al XVII-lea, protectori ai „verosimilităţii". Nu trebuie să identificăm metafora cu realitatea, dar vedem viaţa cu mai multă acuitate datorită metaforei — deşi întotdeauna înaintăm tatonînd, şi fără să adoptăm definitiv o credinţă, fără să ne lăsăm cu totul robiţi de forţa metaforei poetice. Acceptăm mitul-ca-ficţiune, conştient de sine, care este saturat de iluzie şi îşi etalează cu măiestrie forţa iluzionară (uneori chiar cu o urmă de exhibiţionism); drept urmare, putem să sesizăm ecuaţiile metaforice care au modelat formele schimbătoare ale universurilor culturale umane. într-un fel, aceasta poate fi o cunoaştere (de fapt, o cunoaştere incompletă) anterioară ştiinţei, sau o profeţie a cunoaşterii ştiinţifice — preştiinţa *(prescience)* adăugîndu-se prezenţei *(presence)* ; este posibil chiar ca ştiinţa însăşi să se confunde în final cu mitul (preştiinţa) care a fost interpretat *ad Utteram.* [40]

Reducţiile metaforice ale poetului —■ realitatea ca viziune prezentă şi ca preştiinţa — reprezintă căluţii de lemn minunat lucraţi (atît ai lui Laurence Sterne, cît şi ai lui Gombrich) care ne poartă în spate, plimbîndu-ne la ţară, într-o lume construită după propriile lor di-

jiiensiuni. In acelaşi timp credem şi nu credem că poeţii sînt căluţii noştri, pentru că bidiviii pot să fie schimbaţi. Ştim prea bine însă că în cele din urmă trebuie să' descălecăm, înfricoşaţi de Moartea-călare, care ne urmăreşte în succesiunea sacadată de clipe ce nu pot fi nici transformate, nici redobîndite — ne urmăreşte pe toţi cei ce mergem pe jos, şi ne calcă în picioare. Pu-em să evocăm aici acel *memento* al lui de Man care, explicînd de ce omul a renunţat să îşi idolatrizeze propriile forme verbale, ne spune că romanticii timpurii trăiau cu conştiinţa caracterului amăgitor al credinţei lor în puterea omului : „în orice moment natura poate să îl trateze ca pe un obiect şi să îi reamintească artificialitatea lui, în timp ce el nu are nici măcar puterea de a transforma cea mai mică părticică a naturii pentru a-i da un caracter uman".*[4i]* Omul nu poate să re-creeze natura în cadrul propriilor lui forme, în ciuda orgoliosului SÎNT al idealismului post-kantian ; el poate, totuşi, să trăiască, măcar în parte, în conformitate cu ceea ce îi oferă pentru moment viziunea sa creatoare asupra naturii. Dacă se încăpăţînează să trăiască *numai* cu produsele reificate ale viziunii, va ajunge, probabil, să ne impună toate ororile post-nietzscheene evocate de Tho-mas Mann ; oricum însă, omul trebuie să creeze forme din afara „datului" naturii, dacă vrea să fie mai mult decît un obiect controlat şi determinat, parte componentă a „datului" obiectiv. în sfera sa, omul transformă natura şi timpul în care suferă ; el trăieşte în lumina formelor ce pun în mişcare miracolele imaginaţiei sale. Neîncrederea sa finală (perpetuu finală) în orice fapt în 3fara morţii dezvăluie ce este în realitate miracolul — o "uzie imposibilă, care îşi afirmă puterea, recunoscîn-[dll]-Şi totodată propria imposibilitate ; dar astfel mira-colul străluceşte cu atît mai puternic. înălţîndu-l ca me-sfă poetul a izbutit să îl ţină în contact cu pămîntul, etaforizînd miracolul în zbor, făcînd si desfăcînd i

Nu este nevoie, prin urmare, să demitizăm miracolul-l [u]zie ; el se demitizează singur chiar în timpul plăsmuirii

sale. Forma sa poate fi văzută în acelaşi timp ca o construcţie totală şi ca o construcţie obişnuită ; un ochi vede în felul lui Coleridge, altul în felul lui Derrida. Dar o asemenea

construcţie iluzorie, ce se află într-un echilibru atît de fragil, nu poate să fie niciodată deconstru-ită, ca imaterialele mituri ontic-sferice ale metafizicianului. Trupul mitului-ficţiune (ca voce a sa) posedă o substanţă care rămîne şi după dispariţia poetului, deoarece, deşi nu este şi nu va fi decît un obiect, mitul şi-a anticipat, de la bun început, propria irealitate. însăşi existenţa sa — oricît de ambiguă ar părea, fiind vorba de o ficţiune — dovedeşte că a demitiza nu este totuna cu a deconstrui. Aşadar, graţie prezenţei unice a poemului şi a cuvîntului său, deconstrucţia metafizicii poate să slujeaască la reconstrucţia poeticii. Afirmaţia aceasta are însă un caracter prea dramatic : în lunga tradiţie pe care am „urmărit-o",[42] de la prima pînă la ultima utilizare a termenului, *poetica* — întocmai ca şi poemul — a fost neîncetat prezentă, în calitatea ei de obiect şi agent al construcţiei. Fie ca astfel să dăinuiască.

NOTE

CAP. I — *VANITATEA ŞI VALOAREA TEORIEI*

[1] Adică operele, în proză sau în versuri, care se caracterizează prin prezenţa elementului ficţional, inclus de Aristotel în sensul dat de el termenului *poesis.* Spunînd „poem", mă refer la opera literară în sens larg. Cînd voi restrînge accepţiunea cuvîntului la noţiunea de „operă în versuri", voi avea grijă să notific acest lucru. Uneori se vor ivi, totuşi, anumite complicaţii, avînd în vedere că mă folosesc de exemple din opere în versuri pentru a dezvălui procedee mai evidente în poezie, care însă, *mutatis mutandis,* se pot găsi (în forme mai puţin limpezi), şi în „poemele" din afara sferei versurilor.

[2] Stanley Edgar Hyman, *The Armed Vision : A Study in the Methods of Modern Literary Criticism* („Viziunea înarmată — Studiu al metodelor criticii literare moderne") (New York, 1948).

[3] Cititorul şi-a dat seama, desigur, că expresia „teoria criticii" apare aici ca un înlocuitor mai adecvat al formulei „teoria literaturii". De obicei cînd facem investigaţii pentru a descoperi structura teoretică a literaturii (scrise de altcineva sau de noi înşine), căutăm de fapt să găsim teoria care guvernează concepţiile autorului privitoare la operele literare. Aşadar a vorbi, despre „teoria literară" înseamnă, mai exact, a vorbi despre •.teoria critică". Această observaţie explică şi titlul cărţii de faţă.

CAP. II — *ÎNTREBĂRI PRELIMINARE*

[1] „Problemele de estetică" menţionate în acest paragraf şi dezvoltate în cele ce urmează — experienţa estetică, obiectul [es]tetic, posibilitatea judecăţii de valoare, actul creator şi funcţia [ai]"tei în societate — sînt de asemenea analizate de Eliseo Vivas în



studiul său introductiv ce însoţeşte cartea noastră *The Problems of Aesthetics* („Problemele esteticii") (New York, 1953), şi sînt reluate apoi de mine în prefeţele diferitelor secţiuni ale cărţii amintite. Vezi, în special, diagrama sa (de la pag. 12) şi discuţia ce urmează.

[2] Nu intenţionez să folosesc termenii „poetic" şi „estetic" ca şi cum ar fi reciproc înlocuibili. Bineînţeles, termenul generic, referindu-se la reacţiile specifice tuturor artelor, este acela de „estetic". Astfel estetica este ramura filosofiei care studiază fi-losofia artelor (sau a frumosului, căci nu doresc să tăgăduiesc aici existenţa frumosului natural, deşi aces subiect depăşeşte limitele studiului de faţă). „Poetica" reprezintă termenul cu arie mai restrînsă, specia faţă de gen, referindu-se doar la estetica unei singure arte, a poeziei. Prin urmare, vorbind despre „reacţia poetică" avem implicit în vedere „reacţia estetică", aşa cum se manifestă ea în actul receptării poemului.

[3] Vezi eseul meu „Contextualismul era plin de ambiţie" din voi. *The Play and Place of Criticism* („Jocul şi locul criticii") (Baltimore, 1967), în special pag. 156—159, unde am făcut distincţia dintre experienţele reale, amalgamate, şi experienţa pură, teoretică, drept răspuns la ceea ce am considerat a fi atacul nedrept al lui Walter Sutton împotriva criticilor „contextua-lişti".

[4] Analiza ce urmează, în care se stabilesc unele distincţii între diferitele modalităţi ale experienţei şi în care esteticul este caracterizat drept o „atenţie concentrată, intranzitivă", este, evident, influenţată de principiile lui Eliseo Vivas. Vezi în special cap. „Tranzacţia artistică" din voi. *The Artistic Transaction and Essays on Theory of Literature* („Tranzacţia artistică şi Eseuri de teorie literară") (Columbus, Ohio, 1963), pag. 3—77.

[5] în argumentarea de faţă, în care în centrul atenţiei stă „obiectul", am folosit limbajul unei epistemologii realiste. îl rog pe cititor să aibă răbdare, trecînd cu vederea aspectul simplist şi supraacentuat al formulării, — pînă la paginile introductive ale Cap. 3, unde terminologia va fi modificată.

[6] Deşi responsabilitatea pentru larga răspîndire a acestei noţiuni îi revine lui Heidegger, este necesar să îi recunoaştem lui E. D. Hirsch meritul de a redeştepta interesul pentru hermeneutică în critica americană. Vezi *Validity in Interprelation*

(„Validitatea interpretării") (New Haven, 1967) şi în special „Interpretarea obiectivă", publicat şapte ani mai tîrziu.

[7] Asemenea manipulări ale cuvintelor şi sonurilor abundă în poezie. Vezi, pentru exemplificare, eseul meu „Insinuarea inocentă a spiritului — strategia limbajului în sonetele lui Shakespeare, publicat în *Jocul şi locul criticii,* pag. 19—36.

[8] Vezi nota 1 Cap. I. Propunînd o teorie a operelor literare tratate generic drept poeme, e firesc să aflăm că acea închidere în sine, evidentă în anumite poeme lirice, poate fi regăsită, în forme mai subtile, în toate operele ce apar drept obiecte literare. Criticului îi revine sarcina de a evidenţa relaţiile interne proprii operei, care convertesc trimiterile spre exterior ale semnelor şi formelor ei în iluminări reciproce, semnele şi formele devenind astfel de sine stătătoare. Plecînd de Ia premisa că o asemenea natură interioară a sistemului — suficientă sieşi — poate fi caracteristică tuturor varietăţilor poests-ului aristotelic, de la intensitatea verbală a poemului liric pînă la structura răsfirată a romanului rusesc, voi considera şi voi folosi termenii „poem" şi „operă literară" ca fiind sinonimi.

[9] în „Valabilitate şi valoare — eseu de estetică filozofică" *(Journal of Philosophy* 69/1962 ; 607—17). Vezi replica lui Mon-roe C. Beardsley : „Frumosul şi valoarea estetică" pag. 617—28.

[10] în Capitolele 4, 5 şi 6 se va arăta cît de convins este criticul contemporan de continuitatea acestei tradiţii.

[11] Şi, în ciuda afirmaţiilor persuasive ale lui E. D. Hirsch („Validitatea interpretării"), consider că putem folosi cuvîntul „intenţionează" aici fără nici o reţinere, fie că-i atribuim o semnificaţie biografică, fie una fenomenologică. Consecinţele teoretice sînt aceleaşi în ambele cazuri.

[12] în capitolul final („Criticul ontologic pus sub urmărire") din *The New Criticism* („Noua Critică") (Norfolk, Conn., 1941), Pag. 295—297.

[13] Mă gîndesc la o analiză (ca aceea făcută de D. W. Prall) a „sunetelor, formelor, culorii şi liniei" văzute ca „materiale" susceptibile de a fi manipulate, fiecare avînd o „ordine intrinsecă" („Elementele generale ale suprafeţei estetice" în *Aesthetic Judgment* / „Judecata estetică'VNewYork, 1929). Prall nu ar Putea concepe să-i atribuie un asemenea „înveliş" unui mediu [at]H de imaterial şi transparent ca limba. Dimpotrivă, Ransom,



cu diferite ocazii, vorbeşte despre impresia de arbitrar (deci fără legătură cu semnificaţia) şi de senzorial, pe care i-o dă aspectul sonor al poeziei — materie ce ar părea că există doar pentru sine. De pildă în „Poezia — un semn în ontologie" : „Un metru riguros ne impresionează ca modalitate drastică de ordonare a materialului şi nu mai remarcăm (în calitate de cititori) că el este lipsit de orice finalitate, cu excepţia unei înregimentări nominale. Metrul este simbolul unei metode dure — el se aseamănă cu un ferăstrău mecanic, ce e menit să aducă toţi copacii la dimensiunea standard a buştenilor, iar noi, ca oameni de afaceri, avem nevoie de un semn al ocupaţiei noastre" (în *Criticai Theory since Plato I* Teoria critică de la Platon încoace/ ed. Hazard Adams/New York, 1971, p. 877). Dacă trecem cu vederea obişnuita sfiiciune şi modestie a lui Ransom cînd vorbeşte despre responsabilităţile poetului, acest fragment ne poate părea într-o anumită măsură o prelungire a afirmaţiei lui Wordsworth (în prefaţa din 1800 la „Balade lirice") conform căreia metrul este „supraadăugat" unei versiuni emoţionale a limbajului prozei, cu scopul de a converti „neasemănarea" în. „asemănare" şi a ţine astfel în frîu pasiunea năvalnică. Coleridge este şi el de acord că metrul reprezintă un „stimulent al atenţiei" şi „înfrî-nează efectele patimii", dar organicismul său îi impune poetului condiţia de a folosi un limbaj ce merită pe deplin acea „opţiune studiată şi (acel) aranjament artificial" care este metrul ; astfel limbajul poetic va avea „proprietatea de a stimula atenţia mai constant şi mai egal decît ar putea spera să o facă limbajul prozei..." Poziţia lui Coleridge va fi dezbătută pe larg în Capitolul 5 al prezentei cărţi. Am încercat aici doar să schiţez originile tezei la care mă refer.

[14] *Vezi* remarcabilele pagini de început ale studiului „Poetul ca măscărici şi sacerdot — discurs asupra metodei" în *Shake-spearean Meanings* („Semnificaţii shakespeariene") (Princeton, N.Y., 1968), pag. 22—46. Datorită lui Leo Spitzer, care s-a îndepărtat de tradiţia stilisticii europene, teoria organicistă recentă a putut *să-şi* însuşească noţiunea de deviere de la normă. (La început Spitzer a folosit noţiunea respectivă pentru a defini trăsăturile psihologice ale autorului, înainte ca interesul său să se îndrepte spre studiul operelor autonome.) La Burckhardt noţiunea apa[re]

ţn expresia-cheie „elementul perturbator". Vezi „apendicele" (asupra „interpretării intrinseci") la *Semnificaţii shakespeariene,* în particular pag. 301—313.

[15] „Poetul ca măscărici şi sacerdot", pag. 24 : „Socotesc că natura şi funcţia primară a celor mai importante procedee poetice — în special rima, metrul şi metafora — constau în a elibera cu-vîntul într-o oarecare măsură de rolul său pur referenţial, de vasalitatea sa faţă de sens" şi în a-i da sau a-i restitui materialitatea necesară unui mediu autentic. Pentru a ajunge la poziţia unei suveranităţi creatoare asupra materiei, poetul trebuie mai întîi să reducă limba la o substanţă asemănătoare unui material. Dar el nu poate realiza acest deziderat decît în parte. în schimb poate — şi aceasta este prima lui sarcină — să stabilească o distanţă între cuvinte şi înţelesul lor, micşorîndu-le pe cît posibil forţa de semnificaţie şi astfel inhibînd saltul nostru prea brusc de la ele la lucrurile pe care le denumesc."

[16] „Criticul trebuie, după opinia mea, să folosească la maximum contrastul dintre amatorismul discursului agreabil — ca semnificaţie — şi forma sa drastic determinată — ca sonoritate. Metrul, în general, nu are legătură cu semnificaţia poemului şi nici cu vreun alt element specific ; el este un material muzical de categorie inferioară, dar maleabil, cu o rezistenţă scăzută, iar prezenţa sa în fiece poem este aceea a unui element abstrac-ţionist aparţinînd artei". („Critica drept speculaţie pură" în *Teoria criticii de la Platon încoace,* ed. Adams, pag. 890). Trebuie să mai precizez *încă* o dată că *orice* critic organicist (Cole-ridge înaintea lui Ransom, ori Burckhardt după el) doreşte să [v]adă acest element material convertit într-o unitate mai com-Plexă, dar Ransom, insistînd asupra naturii materiale (mai ales *arbitrar* materiale) a poeziei ca sonoritate, a dat o indicaţie de mare importanţă pentru direcţia pe care aveau să o ia versiunile recente ale acestei tradiţii teoretice.

[17] Nu doresc nicidecum să sugerez că poemul se dezvoltă la întîmplare sau datorită vreunei forţe teleologice mistice care [ar] opera înăuntrul limbii, şi nici nu tăgăduiesc că se poate stabili o legătură nemijlocită între dezvoltarea sa şi persoana autorului. Nu este de mirare că — avînd în vedere strădania poetului de a dezvolta poemul în ciuda rezistenţei mediului şi tradiţiilor — cînd se ivesc semnificaţii neprevăzute, niciodată ac-

# 1



cidentale, ele pot fi urmărite, în geneza lor, pînă în inconştientul poetului. De aceea nu aş vrea să resping sondajele psihoanali-tice, earacterizînciu-le drept nerelevante pentru asemenea semnificaţii neprevăzute. Dimpotrivă, ele se pot dovedi utile pentru înţelegerea direcţiilor „neintenţionale" ce apar pe traiectoria im-previzibilă a creativităţii, dar numai în măsura în care cercetează rolul acelor elemente extranee, recalcitrante (din mediul poetului şi din inevitabilităţile născînde ale poemului) ce contracarează intenţiile prepoetice conştiente sau inconştiente ale autorului.

[18] Vezi argumentarea sa referitoare la „Influenţa metrului asupra convenţiei poetice" din volumul *In Defence of Reason* („In apărarea raţiunii") (Denver, 1937), pag. 103—150, în special pag. 130 : „Cu cît scriitorul va gravita mai aproape de normă, cu atît mai variate — în direcţii opuse sau întîmplătoare — vor fi sentimentele sale, şi cu atît mai semnificative vor fi aceste variaţiuni". Iar, în privinţa distihului eroic, pag. 141 : „Prin urmare, ce anume face ca acest distih să fie atît de flexibil ? Răspunsul e scurt : aparenta sa inflexibilitate". în continuare, autorul susţine teza potrivit căreia cu cît o formă conţine mai multe predictabiie şi invariabile, cu atît mai semnificative sînt acele puţine variaţiuni neaşteptate ce apar în cadrul lor.

[19] O utilă istorie a ideii de „obiect" în critica recentă, precum şi o replică polemică la atacurile îndreptate împotriva acestuia pot fi găsite în studiul lui W. K. Wimsatt : „Demolarea obiectului, o abordare ontologică", în *Stratford-upon-Avon Studies 12 (1971)* : 60—82.

CAP. III — *CRITICUL CA PERSOANĂ ŞI* PERSONA

[1] „Principiul ekphrastic şi mobilitatea imobilă a poeziei, sau întoarcerea Ia *Laokoon"* în *Jocul şi locul criticii* (Baltimore, 1987) pag. 105—128.

[2] Spre deosebire de Jacques Derrida, eu numesc „libertate" descoperirea (ori, mai puţin naiv, construcţia) unui obiect total {si deci determinat intern) care nu se lasă redus conform determinărilor eului perceptiv. Derrida, în schimb, numeşte „libertate" „jocul liber" al eului ; acesta îşi conservă propriile deter-



minări şi indeterminări fie rezistînd determinărilor obiectului, fie, mai bine, prin deconstrucţie", nerecunoscîndu-i obiectului nici o determinare (Vezi cap. „Structură, semn şi joc în discursul ştiinţelor umanistice" din *The Languages of Criticism and the Sciences of Man: The Structuralist Controversy* („Limbajele criticii şi ştiinţele umanistice — Controversa structuralistă"), ed. Richard Macksey şi Eugenio Donato [Baltimore, 1970], pag. 247— 65). Acolo unde eu văd o eliberare *din* sine printr-o ordine creată, superioară şi normativă, el vede o eliberare a sinelui ne-înfrînt, prin rezistenţa faţă de orice „totalizare".

[3] Vezi *Art and Illusion : A Study in the Psychology of Pic-torial Representation* („Artă şi iluzie — Studiu

asupra psihologiei reprezentări pcturale") (Londra, 1960), Partea a IlI-a.
[4] Sigurd Burckhardt descrie o splendidă procedură hermeneutică bazată chiar pe un asemenea postulat. (Vezi „Note asupra teoriei interpretării intrinseci", tradusă postum ca apendice la *Semnificaţii shakespeariene* [Princeton, N. J., 1968] pag. 285— 313). Socotesc că teoria sa asupra interpretării este preferabilă altora mai recente, deşi ea se bazează pe o mitizare nedisimulată a unei opere total interpretabile. In ce mă priveşte, avînd în vedere că recunosc, într-un spirit demitizator actul „intenţional" al criticului, ca şi tensiunea dintre experienţa primară a criticului şi postulările sale conştiente, nu sînt (după cîte îmi dau seama) în dezacord nici cu unii gînditori europeni antiforma-lişti ca Derrida. Dar asupra acestei relaţii mă voi opri din nou într-un capitol următor..
[5] Nu mai este necesar, cred, să insist asupra faptului că acest conflict ar putea să nu reprezinte altceva decît opoziţia dintre două *personae — persona* cea vizibilă şi persoana din spatele ei. La urma urinei, cînd ne permite scriitorul sofisticat să întrezărim persoana reală, dacă ea există într-adevăr dincolo de rolurile antitetice succesive pe care el şi le asumă ? O studentă a mea, plină de inventivitate, d-ra Pat Finnerty, a descris foarte sugestiv, într-un manuscris nepublicat, cele două înfăţişări alternative ale omului : ca anghinare, ale cărei foi învelesc o inimă, şi ca bulb de ceapă, format doar din foi suprapuse.
[8] Am discutat pe larg această ambivalenţă izbitoare în studiile „Ficţiune, natură şi categorii lterare în critica shakespeariană [a] lui Johnson" publicat în *Eighteenth-Century Studies* nr. 4

# 1


(1970—71): pag. 184—88, şi „Samuel Johnson — o 'viziune extensivă' asupra lumii şi preţul acceptării" din volumul The *Classic "Vision : The Retreat from Extremity in Modern Literatur*e („Viziunea clasică — Respingerea extremelor în literatura modernă") (Baltimore, 1971), pag. 125—45.
[7] In *Apărarea poeziei* Shelley vorbeşte despre „ordinea aparte" care leagă sonurile şi semnificaţiile în cuvintele unui poem : „De aici deşertăciunea traducerii ; este la fel de înţelept să arunci o violetă într-un creuzet pentru a descoperi principiul formal al culorii şi parfumului ei, ca şi să încerci a trece dintr-o limbă în alta creaţia unui poet. Planta trebuie să răsară din nou din sămînţă, căci altfel nu va da floare — şi aceasta e povara blestemului lui Babei".
[8] Vezi Capitolele 1 — 4, în contrast cu Capitolele 13 şi 15 ale *Esteticii.*
[9] Vezi primele pagini ale eseului lui Arnold „Funcţia criticii in zilele noastre", unde discută „forţa creatoare" in opoziţie cu „forţa critică" şi „forţa omului" în opoziţie cu „forţa momentului".
[10] Această expresie, aşa cum este folosită aici, nu semnifică altceva decît prezumţiile conceptuale ale autorului (conştiente sau inconştiente, dar probabil neexaminate) referitoare la natura realităţii, prezumţii pe care i le impune poziţia sa existenţială primară.
[11] Vezi Capitolul 5 şi Capitolul 9 (final) din *La distance inte-rieure.*
[12] Pentru a fi drepţi faţă de Poulet trebuie să menţionăm că el nu se socoteşte critic în sensul obişnuit al cuvîntului, ci autor de „literatură despre literatură".
[13] „Fundamentele existenţialiste ale criticii contextuale", în *Jocul şi locul criticii* (Baltimore, 1967), pag. 239—51.
[44] Trebuie spus că influenţa lui Bergson se face simţită atît la acest grup cît şi la acela reprezentat aici de Poulet. Datorită acestei influenţe comune, opoziţia dintre cele două grupuri apare mai puţin categorică decît lasă să se înţeleagă istoria teoriilor recente. Am intenţionat să sugerez aici tocmai această incertitudine în privinţa surselor exclusiv anti-romantice ale contex-tualismului şi în privinţa naturii sale anti-romantice. Dar n-aş

putea face o demonstraţie similară referitoare la anti-formalis-mul grupului lui Poulet.
[15] In *Jocul şi locul criticii* („Platonism, maniheism şi rezolvarea tensiunii — Un dialog"), pag. 195—218, am examinat critica extinsă pe care Wimsatt o face poziţiei mele.
[18] In paragraful final din studiul „Analiza sau evaluarea literatură şi criticul ambidextru", publicat în *Criticism : Speculative and Analytical Essays* („Critică — Eseuri analitice şi speculative"), ed. L. S. Dembo (Madison, Wis., 1968), pag. 16—36.
CAP. IV — *OPOZIŢIA ÎNŞELĂTOARE*
[1] In opoziţie cu sensul mai restrîns al „imitaţiei", respectiv ca punct de vedere narativ sau dramatic, sens ce apare în Cartea a IÎI-a. Voi discuta şi această accepţiune a termenului în paragrafele ce urmează.
[2] Trebuie să recunoaştem că opoziţia teoretică a lui Platon faţă de imitaţie a putut fi exacerbată de existenţa picturii şi sculpturii eline ca arte ale iluziei. Dar, după cum am amintit, el a osîndit de asemenea personificările şi imitaţiile specifice *dramei* eline, considerîndu-le drept iluzionări similare.
[3] Platon creează aici întîiul precedent din lunga istorie a termenului „fantastic" — părintele mai tinerei

noţiuni de „fantezie"— în teoria literară. Dar istoria de care vorbim este stranie, căci în decursul ei semnificaţia conceptului a fost răsturnată cu oapul în jos, chiar dacă acesta a fost întotdeauna condamnat de teoreticienii literal-mimetici. într-adevăr, Platon califică drept „fantastice" acele imitaţii care măresc distanţa faţă de realitatea •ultimă, arhetipală, oferindu-ne nu imitaţia lucrului însuşi, ci imaginea noastră momentană, individuală asupra sa, asa cum îl percepem în acea clipă. Unii teoreticieni de mai tîrziu (de pildă Mazzoni), mai puţin interesaţi de distincţia subtilă dintre lumea reală şi versiunea ei empirică făurită de noi, vor folosi termenul „fantastic" pentru a caracteriza aberaţiile capricioase ale spiritului nostru, deşi ele nu oferă decît alternative imaginare ale realităţii şi nu reproduceri empirice literale ale acesteia. Astfel ■termenul „icastic" se va referi la imagini literal mimetice — adică imagini ale obiectelor şi acţiunilor reale, fără ocolişuri epis-



temologice —, iar cel opus, „fantastic", se va referi la creaţiile arbitrare ale imaginaţiei individuale. în mod paradoxal, „fantasticul" platonic, iniţial strîns legat de realitatea experienţei noastre, ajunge să fie eliberat de ea întru totul, această realitate fiind înlocuită de lumea inventată a poetului. Toate obiectele reale — exterioare sau filtrate prin experienţă — vor intra acum în domeniul fidelităţii „icastice". Dar, ori într-un fel, ori în altul, se pare că exisfră argumente platonice solide pentru condamnarea „fantasticului' (să-l amintim pe Tasso, de pildă), în afara cazului că adoptăm, ca Mazzoni, o teorie care respinge fidelitatea mimesisului literal.

[4] Trebuie să menţionez aici un fapt care sare în ochi ; în mod paradoxal. Platon însuşi pare că se expune obiecţiilor formulate de el împotriva dramei, cînd foloseşte în dialogurile lui vocile multiplicate ale formei dramatice. Keplica, la fel de evidentă, că cititorul este de obicei ghidat în mod clar către vocea care reprezintă o versiune transparent deghizată a lui Platon, nu răspunde însă satisfăcător acuzaţiei, în profunzimea metodologică a acesteia.

[5] Pentru argumentarea de faţă nu mi se pare absolut necesar să mă refer la distincţia dintre universaliile apriorice din tradiţia platonică şi cea raţionalistă şi universaliile aposteriorice sau empirice care apar la unii gînditori din secolul al XVIII-lea atît de diferiţi ca Hume sau Reynolds. Din perspectiva metodei mimetice, cele două tipuri au funcţii similare ca obiecte ale imitaţiei.

[6] Atacul lui Sidney împotriva voinţei şi asocierea făcută de el între contemplaţia poetică şi lipsa de voinţă reprezintă o versiune timpurie — dar pe o bază diferită — a opoziţiei faţă de lumea voinţei, care a devenit o tradiţie în estetica secolelor al XlX-lea şi al XX-lea. Această tendinţă, urmînd doctrina kantiană a dezinteresării şi primind sugestii din filosofia orientală, se poate întîlni la Coleridge, Schopenhauer, Nietzsche, Bergson, Hulme, Yeats, Ransom şi Tate. Am schiţat evoluţia acestei idei filosofice în cap. „Baza existenţială a criticii contextuale" din *Jocul şi locul criticii* (Baltimore, 1967), în special în paginile 241—48.

[7] Cititorul este trimis la scurta discuţie asupra lui Shelley din Capitolul 3 şi în special la nota 7 de la acel capitol, unde



apare citatul referitor la intraductibilitatea poeziei. Trebuie subliniat că Shelley a tratat „ordinile" mediilor senzoriale întocmai ca esteticienii moderni, iar ecourile tentativei sale surprinzătoare de a-i recunoaşte limbajului poetic o atare plasticitate se pot întîlni la critici ca Ransom şi Burckhardt. Vezi nota 13, Capitolul 2.

[8] *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Criticai Tradition* („Oglinda şi facla — Teoria romantică şi tradiţia critică") (New York, 1953).

[9] Young foloseşte termenul „imitaţie" numai cu referire Ta operele literare anterioare, aşadar, pentru el, este un procedeu ce trebuie evitat. Dar, după cum va reieşi din discuţia ce urmează, poetul englez consideră că o alternativă lăudabilă la „imitaţie" (a autorilor şi a regulilor trasate de ei) este imitarea directă a naturii, deşi nu foloseşte acelaşi termen. Eu voi prefera sensul mai universal al „imitaţiei', pentru că noţiunea respectivă (chiar dacă nu şi termenul) este adecvată concepţiei lui Young.

[10] Limitarea la ceea ce pare a fi lumea închisă, empiristă, a experienţei senzoriale nu este modificată semnificativ de fraza concesivă care-i recunoaşte lumii văzutului un caracter „infinit de amestecat, tulbure, burlesc, dezonorat şi împodobit". Conform tradiţiei empiriste nu putem considera adverbul „infinit" în sens literal, căci intenţia generală a fragmentului este de a impune spiritului creator limitele stricte ale lumii vizibile expe-rienţiale.

[11] „Şi să nu pară din cale afară de cutezătoare comparaţia dintre piscul cel mai de sus al duhului omenesc şi priceperea naturii : ci mai curînd să înălţăm slava cuvenită Ziditorului ceresc al acelui ziditor...". Apoi Sidney îşi îndreaptă atenţia spre Căderea Omului : în versiunea sa, „spiritul mîndru" al omului rămîne liber să cuprindă perfecţiunea divină, al cărei sălaş de aur se află în lumea ideală ; pe aceasta, lumea de bronz a naturii, împovărată de „voinţa pervertită" a omului, nu o poate imita.

[12] Este desigur adevărat că Sidney vorbeşte despre „himere" în sensul literal, clasic, un sens mai specific decît al lui Young. Pentru Sidney, Himera este monstrul mitic însuşi, tovarăş — în [fr]aza sa — cu Ciclopii şi Furiile, ca şi cu eroii şi semizeii. In

# II



vremea lui Young, sensul iniţial se lărgise, incluzînd orice făptură deşartă, iluzorie, orice închipuire nenaturală şi

fantastică (deci non-icastică) şi prin urmare monstruoasă, lipsită de corespondent în realitate. Dar, dacă ne gîndim cît de stingherit pare a fi Young de ficţiunile mitologice, ne dăm imediat seama că sensul dat de el „himerelor" i-ar putea părea o urmare logică a sensului sidneyan al cuvîntului.

[13] El vorbeşte aici despre „instinctul imitaţiei" ; cu ajutorul ei, copilul „învaţă primele lui lecţii". Şi după ce Aristotel ne aminteşte de plăcerea pe care ne-o dau reproducerile fidele, fie ele şi ale unor obiecte neplăcute, el remarcă desfătarea aparte a recunoaşterii („spunînd poate : 'A, ăsta-i cutare.'" „...dacă n-ai văzut originalul, plăcerea nu se va mai datora imitaţiei ca atare [sic], ci execuţiei, coloritului, sau unei cauze asemănătoare"). Despărţind „imitaţia" de „execuţie" Aristotel a redus-o evident pe prima la subiectul în sine. S-ar putea da oare „imitaţiei" un sens mai pur, mai literal ?

[14] Probabil că tocmai acest lucru, obişnuit la Aristotel — care a fost în mare măsură influenţat de limitarea platonică a conceptului de imitaţie la imitaţia unui obiect — explică interpretarea de pe poziţii absolut platonice a imitaţiei aristoteliene, făcută de Butcher în remarcabilul său comentariu asupra *Poeticii* [S. H. Butcher — *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art, with a Criticai Text and Translation of the* Poetics („Teoria aristoteliană a poeziei şi artelor, cu un text critic şi traducerea *Poeticii")* (New York, 1951), în special Cap. 1 şi 2].

[15] S-ar putea argumenta că acest concept al lui Aristotel nu are decît aparent un caracter temporar, deoarece structura teleologică a acţiunii — inevitabilitatea modelului ei arhitectural — nu constituie altceva decît o mişcare îngheţată, o secvenţia-litate mai degrabă fixă decît curgătoare.

[16] „...ce nu s-a întîmplat nu sîntem siguri că e cu putinţă ; dar ce s-a întîmplat este, vădit, cu putinţă ; altfel nu s-ar fi întîmplat."

[17] Aici, ca şi în alte părţi m-arn folosit de traducerea lui Butcher. Dar, după ce am comparat şase traduceri adesea foarte diferite (dar toate creditabile) — şi în plus cîteva în manuscris —, îl pot asigura pe cititor că în pasajele esenţiale amintite,



unde sînt definiţi şi juxtapuşi termenii-cheie, nu există diferenţe semnificative din punct vedere tehnic faţă de cea a lui Butcher. [81] Mă refer în particular la distinsul comentator al lui Aris-totel, Richard McKeon, care a avut o mare influenţă asupra criticilor literari neo-aristotelieni de la Universitatea din Chicago. Vezi „Critica literară şi conceptul antic de imitaţie" apărut în volumul *Critics and Criticism, Ancient and Modern* („Critici şi critică, din antichitate şi din epoca modernă"), editor R. S. Crane (Chicago, 1952), în special argumentele temeinice de la pag. 161—63. O discuţie mai extinsă a doctrinei de mai sus se găseşte în cartea lui Kenneth A. Telford — *Aristotle's Poetics : Translation and Analysis („Poetica* lui Aristotel — Traducere şi comentariu") (Chicago, 1961), în special la pag. 62—68.

[19] Această teză fundamentală a teoriei imitaţiei va fi analizată pe larg în Capitolul 6 din cartea de faţă.

[20] McKeon, op. cit. pag. 162 : Arta imită natura ; forma asumată de materie în lumea fizică este aceeaşi formă pe care o găsim exprimată în materia artistică."

[21] Trebuie să ne reamintim că sensul acesta limitat şi particular al *imitaţiei,* întîlnit la Platon, — imitaţia însemnînd divizarea vocii poetului dramatic în mai multe versiuni deghizate (vocile personajelor lui) — este subsidiar sensului comun al cu-vîntului, utilizat de asemenea de Platon. Cititorul este trimis la discuţia de la începutul acestui capitol, unde am încercat să demonstrez că între sensul restrîns şi cel larg nu este nici o-discrepanţă, primul reprezentînd doar o versiune a celuilalt.

[22] Comentariul de faţă privitor la Coleridge pleacă de la definiţiile binecunoscute din succintul Capitol 13 al lucrării *Biographia Literaria.*

[23] Deşi nu se poate afirma că S. T. Coleridge a fost influenţat de distincţia făcută de J. Addison între „desfătările primare şi secundare ale imaginaţiei", atît de legate între ele din punct de vedere mimetic şi empiric, trebuie spus că discriminarea dintre primar şi secundar — la Coleridge, ca şi la Addison — se bazează pe diferenţa dintre activitatea noastră general perceptivă şi activitatea de creaţie artistică.

[24] Faptul că distincţia primar-secundar în sfera imaginaţiei nu mai apare nicăieri altundeva la Coleridge a fost menţionat adesea. Din această cauză comentatorul este confruntat cu mari



dificultăţi, căci el ar dori să insiste — aşa cum voi face şi eu în capitolul următor — asupra aspectului teoretic al distincţiei amintite, să o extindă şi să-i urmărească implicaţiile. Cred totuşi că o asemenea discuţie nu este lipsită de temei — mai ales din perspectiva distincţiei poezie-poem (din *Biographia Literaria,* Capitolul 14) care prezintă multe paralelisme cu cele două tipuri de imaginaţie. Ca sursă de referinţă extrem de utilă şi ca analiză fundamentală a definiţiei tripartite (fantezie, imaginaţie primară, Imaginaţie secundară) în raport cu definiţia bipartită (fantezie, imaginaţie), vezi studiul lui Thomas McFarland : „Originea şi semnificaţia teoriei coleridgeene a imaginaţiei secundare ; publicat în New *Perspectives on Coleridge and Words-worth* („Noi perspective asupra lui Coleridge şi Wordsworth"), editor Geoffrey H. Hartman (New York, 1972), pag. 195—246. Autorul nu discută aici distincţia făcută de Addison.

## CAP. V — *CONCEPTUL DE FORMĂ*

[1] Aristotel ajunge la aceste prescripţii după analize exhaustive ale alternativelor posibile. De pildă, în Capitolele 10 şi 11 el încearcă să discrimineze între virtuţile intrigilor simple şi complexe, sau între eficacitatea peripeţiei şi a recunoaşterii, separat ori împreună. In Capitolul 13 caută să descopere care dintre tipurile posibile de eroi tragici este cel mai potrivit pentru tragedie — oameni mai buni decît noi, mai răi sau la fel cu noi, precum şi care este cel mai potrivit tip de acţiune pentru eroul respectiv, cea conducînd la fericire sau cea conducînd la nenorocire, cea meritată sau cea nemeritată. Iar în Capitolul 14 Aristotel încearcă să definească tipul cel mai potrivit de incident tragic, între prieteni, între duşmani sau între oameni ce sînt indiferenţi unii

altora, — incident petrecut în cunoştinţă de cauză sau într-o stare de ignoranţă.

[2] Din Capitolul 8 : „...intriga, fiind imitaţia unei acţiuni, trebuie să imite o acţiune unică şi întreagă, iar părţile să fie unite într-o asemenea structură încît, dacă vreuna din ele este deplasată sau dată la o parte, întregul însuşi ar fi dezmembrat sau tulburat. Căci un lucru a cărui prezenţă sau absenţă nu aduce cu sine o schimbare vizibilă, nu poate fi socotit parte organică



a unui întreg." Nu mai este nevoie, cred, să demonstrez concordanţa perfectă dintre sensul „imitaţiei' din acest fragment şi interpretarea lui McKeon. Nu există nici o contradicţie în cazul de faţă între imitarea unei acţiuni şi crearea unui întreg dramatic. Aristotel nu este nicăieri mai departe de spiritul Capitolului 4 decît aici.

[3] Ca să fim imparţiali, însă, ar fi necesar să punem în cumpănă, pe lîngă concepţiile lui Aristotel privind structura organică autonomă a poemului (din Capitolele 7, 8, etc), şi teoria sa referitoare la Criteriile de clasificare a tragediei, cărora trebuie să li se subordoneze fiecare piesă în parte (Capitolele 13, 14, etc.) Acest conflict, între forma imanentă şi o formă transcendentă, universală, reprezintă încă o zonă de posibilă inconsecvenţă, care se reflectă dealtfel în studiile recentei şcoli neo-aristotelice. Dar faptul că pentru mine Aristotel reprezintă sursa concepţiei ce consideră omul drept creatorul formei teleologice, mă obligă să nu insist asupra celei de-a doua teorii, cu aspect generic, şi să o prefer pe cea care descrie poemul ca o structură unică. In mare, R. S. Crane face aceeaşi opţiune.

[4] „Stabilirea limitelor acestei întinderi, în funcţie de rivalităţile dramatice sau de perceptibilitatea reprezentării este o problemă ce depăşeşte teoria literară" (Capitolul 7). Este drept că tot el afirmă, în Capitolul 5 : „Tragedia încearcă, în măsura posibilului, să se limiteze la o singură rotire a soarelui, sau să o depăşească cu puţin ; pe cînd acţiunea epică nu cunoaşte nici o limită în timp." Această „limită în timp" nu are, desigur, de-a face cu durata reprezentaţiei, ci cu timpul reprezentat pe scenă. In plus, Aristotel pare să aibă în vedere aici convenţia istorică, iar nu necesitatea teoretică, afirmînd că „la început, în tragedie domnea aceeaşi libertate, ca şi în poezia epică". Bineînţeles că spiritul organic din Capitolele 7 şi 8 respinge orice tentativă de impunere a unei întinderi general-valabile (fie a timpului reprezentat, fie a timpului reprezentaţiei), oricît ar Părea ea de fundamentată teoretic.

[5] Să încerc să detaliez aici ceea ce am sugerat în nota 4 : deşi Aristotel vorbeşte despre durata în timp a reprezentării Unei piese, principiile lui referitoare la structura internă pot fi aplicate în egală măsură timpului care se scurge în piesă In decursul desfăşurării acţiunii. Cît de lung acest timp? Atît cit

e nevoie ca să-şi realizeze funcţia sa. Iar noi nu putem spune a priori sau din afară cît va fi de lung (deşi putem spune după aceea dacă nu a fost cumva prea scurt sau prea lung).

[6] Credincios de asemenea spiritului său neoclasic, Jonson adaugă, oarecum inconsecvent, clauza arbitrară ca „ea să nu depăşească durata unei zile".

[7] Aristotel pare răspundă atacului lui Platon şi cînd se referă te efectul emoţional al tragediei, care reprezintă cauza ei finală. Platon acuza poezia că provoacă emoţii impure în sufletele cetăţenilor unei republici raţionale ; Aristotel susţine că, dacă tragedia stîrneşte mila şi frica, acestea sînt controlate formal, pentru ca oamenii să se cureţe de ele. Aşadar poezia este o formă de terapie, contribuind la sănătatea unor cetăţeni supuşi emoţiei (fie că lui Platon îi place ca ei să aibă emoţii, fie că nu), iar sănătatea lor înfloreşte nu cînd emoţiile sînt suprimate, ci cînd sînt aduse la suprafaţă şi îndepărtate, graţie eficacităţii formei.

[8] Vezi, spre exemplu, scrierile lui Ihab Hassan, unde autorul vorbeşte despre căderea în desuetudine a aşa-numitului „modernism estetic", ultimul moştenitor al tradiţiei formaliste, Înlocuit de energica antiartă post-modernă. Sau vezi opiniile lui Antonin Artaud, care transpune în lumea teatrului un atac mult mai violent împotriva artei, atac purtat în numele acţiunii. Ar fi însă în afara scopului cărţii de faţă să încerc să schiţez sau să analizez alternativa antiestetică la diferitele teorii care pleacă de la premisa unităţii poemului.

[9] Asemenea restricţii postulate de conservatorul Pope nu trebuie să ne mire, din moment ce am văzut că şi un liberal whig ca Young îi va permite ulterior poetului să „hoinărească" numai în limitele „naturii vizibile". Ceea ce Young va considera drept himere ale fanteziei se aseamănă cu imaginile preţioase aşezate de-a valma de „duhul trufaş" amintit de Pope. Şi unele şi altele sînt false invenţii, căci ele încearcă să desfidă limitele naturii. (Astfel Poeţilor Metafizici, creatori de imagini preţioase, li [se] aduce adesea inviniurea că sînt fantezişti, iar nu imaginativi). Dacă trăsătura de bază a duhului trufaş este fantezia, atunci adevăratul duh se confundă cu imaginaţia pură. Concepţia aceasta se situează în descendenţa vechii suspiciuni platonice

faţă de evadare fantezistă din lumea naturală, suspiciune ale cărei ecouri le sesizăm, în tradiţia noastră, la Mazzoni şi la Sidney (ca să amintim doar pe teoreticienii discutaţi în volumul de faţă. Va trebui să aşteptăm pînă la Coleridge, care, în Capitolul 14 din *Biographia Literaria,* va anihila opoziţia de mai sus ; el demonstrează că poezia sa, ce ajunge la realitatea umană dinspre lumea fantastică a supranaturalului, este un produs la fel de legitim al imaginaţiei ca şi aceea a lui Wordsworth, care ajunge tot acolo, dar plecînd de la lumea banală, cotidiană, Coleridge este, însă, o verigă revoluţionară în lanţul tradiţiei estetice umaniste, el căutînd doar să elogieze capacitatea umană de a crea forme noi. In concepţia sa, fantezia este în prea mică măsură imaginativă, prea subordonată naturii, prea puţin dornică să se dezrobească de sub dominaţia ei. Şi totuşi, chiar şi Coleridge, dovedind mai multă inconsecvenţă decît i-ar fi permis prejudecăţile sale, îi categoriseşte pe Poeţii Metafizici, plin de regret, drept „fantezişti".

10 Trebuie să subliniem totodată liberalitatea excepţională a versurilor ce urmează (141—68), unde se afirmă că „limitele vulgare", necesare poetului angajat pe „cărarea bătută", trebuie nesocotite de poetul Pegasului ; acesta „cutezător", „într-o splendidă dezordine" [sic], porneşte în urmărirea „unei graţii ce arta n-o ajunge", una din „graţiile fără nume necunoscute nici unei metode". Am putea crede că după o atare breşă în universul pînă aici închis, în care totul a fost descoperit odată pentru totdeauna şi în care nu se mai poate crea nimic fundamental, — acest univers nu va mai putea fi sigilat din nou. Mai mult, el este chiar privit cu condescendenţă („cărare bătută", „limite vulgare"). Dar, ca mulţi contemporani ai săi. Pope îngăduie imixtiunea unui moment longinian fără a se simţi defel stingherit şi nu încearcă să îşi anuleze inconsecvenţa. El sugerează o analogie cu bizareria naturii („unele lucruri... ce ies din ordinea comună a naturii"), în care, totuşi, ordinea şi metafizica din fundalul ei rămîn netulburate.

11 Cu consecinţe teribile chiar pentru cei din incinta cerească : *„Let earth unbalanced from her orbit fly,/ Planets and suns run lawless through the sky* ,7 *Let ruling angels from their spheres be hurledj Being on being wrecked, and world on ivorld* ,7 *Heaven's whole foundations to their centre nod,/ And nature*



*tremble to the throne of Cod"* (versurile 251—55) [„Pămîntul, fără ţintă, să zboare din orbită,/ Planete, sori, s-alerge de-a valma prin văzduh ;/ Arhanghelii, ei înşişi, zvîrliţi din rai să fie,/ Făpturi să se ciocnească şi lumile-ntre ele ;/ Şi cerul din străfunduri spre centru se apleacă,/ Se clatină natura sub tronul cel divin"]. Toate aceste consecinţe teribile de la un gol minuscul, provocat de distrugerea unei singure trepte din cel mai mic sistem-din-cadrul-sistemului.

12 Vezi „'Fragilul vas de porţelan' şi mîna aspră a haosului" din voi. *The Play and Place of Criticism* („Jocul şi locul criticii") (Baltimore, 1967), pag. 53—68 şi „Cosmosul cosmetic din *Răpirea buclei",* în voi. *The Classic Vision* („Viziunea clasică") (Baltimore, 1971), pag. 105—24.

13 Va părea poate superfluă precizarea că opoziţia aceasta nu numai că este paralelă cu opoziţia dintre conceptul menirii imitative a poetului şi conceptul menirii lui original-creatoare — dar reprezintă chiar o extindere filosofică a celei de-a doua. Odată ce teoreticianul veacului al XVIII-lea, în urma prăbuşirii universului său raţional, admite că sîntem confruntaţi (în măsura în care putem *cunoaşte)* cu un haos străin, extern, el poate să mai proclame vechiul principiu mimetic numai cu condiţia de a-i permite poetului să imite haosul printr-un obiect lipsit de formă. Făcînd însă astfel, ar infirma implicit întreaga "tradiţie de la Aristotel încoace. Dacă nu există nici o formă la care să poată apela, în afara formelor spiritului uman, teoreticianul nu va putea să postuleze forma poemului decît plecînd de la o aptitudine ca imaginaţia lui Coleridge, singura capabilă să unifice lumea şi să înlocuiască teoria mimetică prin cea expresivă.

14 In comentariul de faţă îi atribui lui Coleridge idei care s-ar putea afirma că îi aparţin mai degrabă lui Schelling şi, pe alocuri, lui A. W. Schlegel. Cred, însă, că este mai potrivit să le urmărim la Coleridge, datorită modului unic în care el le conferă o utilitate critică, îmbinîndu-le cu alte aspecte ale teoriei sale, fie ele originale, fie împrumutate (dacă nu furate, cum susţin unii, cu destule argumente) din alte surse. In ciuda opiniei lui Norman Fruman (în *Coleridge, The Damaged Ar-changel* — „Coleridge, arhanghelul rănit") adevărul este că gîn-ditorul englez îşi extinde aria cercetărilor asupra imaginaţiei



(sau imaginaţiilor) făcînd distincţii şi elaborînd sinteze critice şi teoretice care nu sînt detectate de cei aflaţi în căutarea plagiatului, mai ales deoarece lor li se pare că afirmaţiile lui teoretice nu le sînt congenere, atît cît sînt în stare să le înţeleagă.

15 Vezi rîndurile introductive ale Capitolului 10 din *Bio-graphia Literaria.*

16 Vezi Teza VI, Capitolul 12, *Biographia Literaria:* „...temelia existenţei şi temelia cunoaşterii existenţei sînt absolut identice, *Sura quia suni;* [eu] sînt, fiindcă afirm că sînt; afirm că sînt, fiindcă sînt." Opoziţia lui Coleridge faţă de cartezianul *Co-gito ergo sum* apare explicit într-o notă de subsol la paragraful de mai sus. Faptul că toate tezele amintite sînt supărător de asemănătoare cu acelea ale idealismului transcendental german, mai ales ale lui Schelling, a fost bine stabilit, cu mult înaintea operei lui Fruman, de către savanţii germani şi de alţi comparatişti.

17 Din capitolul final şi anume din paragrafele referitoare la Paul de Man, se va desprinde ideea că dualismul cartezian persistă şi azi ca alternativă romantică la monismul lui Coleridge. Wordsworth însuşi

poate fi considerat drept un romantic care acceptă separarea subiectului de obiectul său, fără să apeleze la a-tot-cuprinzătorul SlNT. Rezistenţa lui Wordsworth, în calitate de continuator al tradiţiei empiriste britanice, faţă de organicismul germanic al lui Coleridge izvorăşte din linsa Iui de încredere în capacitatea subiectului de a-şi depăşi alienarea.

[18] „Aidoma cu cea primară" ca „natură" şi „deosebită numai din punctul de vedere al proporţiei şi al *modului* în care operează". Conflictul intern din teoria lui Coleridge, între a vedea Şi a face, între filosoful idealist şi esteticianul-poet, prefigurează un conflict similar, în gîndirea altui idealist extrem, Croce, — acela dintre „intuiţie" şi „exteriorizare", însoţit de misteriosul termen mediu „expresie". Problema rolului predominant al imaginaţiei primare sau al celei secundare în crearea poemului se pune aproape identic la cei doi teoreticieni. Pentru detalii în privinţa amintitului conflict la Croce, vezi Capitolul 3 al cărţii de faţă.

[19] Este de mirare, avînd în vedere intenţia explicită a lui Coleridge de a face o distincţie între „poem" şi „poezie" în Capitolul 14 din *Biographia Literaria,* că atîţi comentatori nu au



sesizat diferenţa şi l-au învinuit pe nedrept de confuzie sau inconsecvenţă, doar din cauză că ei nu au putut distinge cele două entităţi, mai ales că teoreticianul englez a folosit aceşti termeni cu multă acribie şi spirit de discriminare.

[20] Trebuie menţionat că în acest pasaj Aristotel se referă la rolul spectacolului, rol superficial după opinia lui, pentru că spectacolul nu aduce o contribuţie primordială la obţinerea efectului tragic. Dar din argumentarea de faţă putem înţelege, fără îndoială, că şi rolul stilului este de asemenea secundar.

[21] Distincţia dintre „regularitatea mecanică" şi „forma organică" este analizată de Coleridge — care, e drept, îl urmează îndeaproape pe August Wilhelm Schlegel — în acel capitol al ■conferinţei sale despre „Shakespeare, poetul universal" unde afirmă că „Judecata lui Shakespeare este pe potriva Geniului său". După opinia lui Coleridge, este greşită concepţia teoreticienilor din secolul al XVIII-lea, după care geniul lui Shakespeare răscumpără greşelile formale din judecata sa poetică ; căci numai o reprezentare mecanică a conceptului de formă poate să ducă la condamnarea formelor justificate intern pe tare le-a creat marele scriitor englez.

[22] Contraargumentul său la afirmaţia lui Wordsworth apare formulat astfel în Capitolul 18 : „Metrul în sine este doar un stimulent al atenţiei şi atunci se naşte întrebarea : de ce trebuie să fie atenţia stimulată în acest chip ? Nu putem răspunde la întrebare invocînd desfătarea produsă de metrul poetic, deoarece am arătat că ea este *condiţionată...* Scriu folosind metrul poetic pentru că trebuie să mă slujesc de un limbaj diferit de cel al prozei". El nu se referă aici la „stilul poetic" — „o categorie de vocabule din limba engleză, ce se aseamănă cu dialectul poetic din greacă şi italiană" — ci la cuvintele pe care poetul le-a transformat într-o limbă aparte care să merite însemnul metrului poetic.

[£3] Implicaţiile organice din acest capitol sînt întărite de discriminarea făcută de Longinus în capitolele următoare (11 si 12) între sublim şi „amplificare", pseudo-sublimul retoric pe care el îl respinge. Caracterizînd amplificarea după un criteriu cantitativ, prin „abundenţa" ei,- el o deosebeşte de adevăratul sublim, de care diferă aşa cum un „conglomerat" de detalii diferă de o unitate veritabilă. Este exact distincţia propusă de

**I-=**

Coleridge — în permanenta lui controversă cu Wordsworth — între fantezie şi imaginaţie.

[24] Deşi Coleridge nu a mai reluat nicăieri această unică încercare a sa de a stabili distincţia dintre imaginaţia primară si cea secundară (vezi nota 24 de la Capitolul 4), concepţia lui asupra poeziei ca reflecare directă a imaginaţiei poetului pare să aibă în vedere o limitare a poeziei la expresia imaginaţiei primare, cu alte cuvinte, pare să conţină ideea că poezia apare înaintea activităţii intenţionate a poetului ca făuritor: ea rezultă mai degrabă din psihologia transcedentală decît din lupta poetului cu obiectul în devenire. „Propriile mele concluzii asupra naturii *poeziei,* în sensul cel mai strict al cuvîntului, au fost în parte anticipate în discuţia precedentă referitoare la fantezie şi imaginaţie. Ce este poezia ? şi Ce este poetul ? sînt două tntrebări aproape identice, astfel încît răspunsul uneia este implicat în soluţia celeilalte. Căci este vorba de o distincţie născută din însuşi geniul poetic, care sprijină şi modifică imaginile, gîn-durile şi emoţiile propriului spirit al poetului."

25 Trebuie să repet că, în definiţia anterioară, Coleridge se referea la „una din proprietăţile" *poemului* şi nu ale poeziei, ■din moment ce ultimei nu îi sînt necesare nici metrul, nici „elementele de contrast" — „obiectele poemului". Fermitatea •distincţiei dintre poem şi poezie se diminuează aici vizibil, căci autorului îi convine acum mai degrabă să estompeze contu-Turile, permiţîndu-i „poeziei" să se confunde cu limbajul special aranjat, limbaj care merită, ba chiar cere, un astfel de aranjament special.

[26] „...aşa după cum *elementele* metrului îşi datorează existenţa unei stări de emoţie sporită, tot astfel metrul însuşi trebuie să fie însoţit de limbajul firesc al emoţiei." Cu aceste argumente, Coleridge se străduieşte să rotunjească afirmaţia lui anterioară (din Capitolul 14), după care poemul trebuie „să conţină în sine raţiunea pentru care" este necesar să i se impună metrul, din afară.

[27] Bineînţeles că procesul se destramă dacă materialele necesare emoţiei nu au demnitatea necesară ; truda dublă a voinţei nu

se mai justifică atunci. Iar cititorul va simţi acest lucru : ,-Prin urmare, în cazul în care atenţiei şi simţirii astfel stîrnite ^nu li se oferă hrana potrivită si materia corespunzătoare, va

urma cu necesitate o dezamăgire, ca în cazul unei sărituri în întuneric de pe ultima treaptă a unei scări, cînd ne încordasem muşchii pentru un salt de trei-patru trepte".

[28] Cu toate acestea, mulţi critici din ultima vreme, situîn-du-se mai degrabă pe linia lui Kant decît pe a lui Coleridge, s-au mulţumit cu distincţii între poeţi şi alţi agenţi ai viziunii, ori cu distincţii între diferiţi poeţi, referindu-se la structurile vizionare traductibile. Dar de această chestiune ne vom ocupa mai tîrziu.

[2]? Ideea exprimată aici ne reaminteşte de concepţia lui Coleridge privitoare la transformarea nonpoeziei în poeme : poetul mai întîi impune metrul şi apoi începe, cu ajutorul imaginaţiei, să transforme materialul căruia i l-a impus.

[30] *Regulile* acestea trebuie să vină dinăuntru (Coleridge foloseşte sublinierea aproape ironic), căci el afirmase cu puţin înainte : „Dacă regulile ar fi date *dinafară,* poezia ar înceta să mai fie poezie şi s-ar reduce la o artă mecanică."

[81] Trebuie să ne reamintim că, în Capitolul 18 şi în altele, Coleridge caracterizează drept „operă pură a *voinţei"* acele poeme ale „inteligenţei" care, cu tot fastul lor poetic, sînt lipsite de viaţă interioară. Să menţionăm de asemenea că, mult mai tîrziu, Yeats, în spiritul lui Blake, definea retorica, plin de dispreţ, drept opera „voinţei care încearcă să facă treaba imaginaţiei".

[32] Desigur este aici un ecou al concepţiei paradoxale a lui Wordsworth, conform căreia poezia, ca „revărsare spontană a simţirilor puternice" trebuie, totuşi, să conţină „emoţii retrăite în pace". Din nou retrăirea este elementul mediator, dar, ca şi la Coleridge, intensitatea emoţiei — reînviată acum — nu trebuie mediată direct din existenţă.

[33] Sînt pe deplin conştient că, din nefericire, Coleridge postulează această însuşire referindu-se mai curînd la imaginaţia primară decît la cea secundară, ceea ce diminuează forţa argumentării de faţă. Mă simt, totuşi, obligat să-mi continui demonstraţia, deoarece este necesar să subliniez ideea de caracter finit ce constituie trăsătura dominantă a imaginaţiei secundare, atît de implicată în prelucrarea limbajului. Trebuie să recunosc că amploarea viziunii coleridgeene, amintită mai înainte, consta de fapt din cîteva fulguraţii, uneori contrazise chiar de el, că--


rora încerc să le edific o structură teoretică. Caut să justific importanţa lui Coleridge pentru această tradiţie teoretică sco-ţînd în relief ideile sale care o îmbogăţesc în chip semnificativ. [M] Mă refer, evident, la cartea lui Geoffrey Hartman cu acest titlu (New Haven, 1954).

[35] Vezi comentariul meu, făcut în aceşti termeni, referitor la opoziţia dintre Northrop Frye şi tradiţia Noii Critici : „Northrop Frye şi critica de azi — Ariei şi spiritul gravităţii", în voi. *Northrop Frye în critica modernă,* ed. Murray Krieger (New York, 1966), pag. 1—26.

[36] *Distanţa interioară,* traducere de Elliott Coleman (Bal-timore, 1959), pag. 264.

[37] In etica existenţialistă şi personalistă, necesitatea subiectului de a rezista obiectivizării, ca formă de asasinat, a devenit o noţiune standard : orice om sau lucru aflat în orizontul nostru, dacă este privit ca obiect, deci ca „altceva", este ucis astfel, şi, la rîndul său, pentru a se salva pe sine, ne ameninţă cu moartea, încercînd să ne transforme pe *noi* în obiecte, în cadrul unei lumi a obiectelor.

[38] Cititorul este rugat să consulte Nota 11 de la Capitolul 6, în continuarea celui de faţă.

[39] Din nou din Capitolul 14 : Imaginaţia „se revelează în echilibrul sau reconcilierea calităţilor opuse sau discordante". Cu ajutorul acestei „forţe", poetul „pune în acţiune sufletul omului în totalitatea sa", creînd „o tonalitate şi un spirit al unităţii, care amestecă [toate facultăţile] şi (ca să zicem aşa) [le] face să *fuzioneze..."*

*[40]* Este evident că am supraevaluat aici una din direcţiile doctrinei lui Arnold, ignorînd alte tendinţe existente în gîn-direa acestui sobru critic victorian, aşa cum ne-am obişnuit să îl socotim. Nu trebuie să uităm însă că Arnoîd a crezut în acel „adevăr mai înalt" şi în „gravitatea superioară" a poeziei mari — în „adevărul poetic" — deşi este adevărat că pentru el acestea nu erau decît versiuni englezeşti ale virtuţilor aristoteliene, versiuni elaborate de el în conformitate cu Capitolul 9 din *Poetica.* Elementele didacticiste victoriene par mai degrabă să îl lege strîns de adevărurile mundane decît să îl îndepărteze de ele în direcţia jocului şi a ficţiunii. Dar cealaltă tendinţă din


sistemul lui Arnold, tendinţa care i-a stimulat cel mai mult pe urmaşii săi din secolul nostru, lasă o poartă larg deschisă pentru tipul de lectură (poate oarecum părtinitoare) pe care am făcut-o aici ; pentru că, într-adevăr, l-am privit pe Arnold din perspectiva unor critici ca Richards şi Frye. Sper ca pînă la finele capitolului dedicat lui Arnold să reuşesc să justific şi prezenţa unor termeni ca „idee" şi „adevăr poetic" (termeni îndeobşte absenţi din vocabularul doctrinelor ce susţin ficţiunea poetică).

[41] „Funcţia socială a poeziei" în volumul *Critiques and Essays in Criticism, 1920*—2948 („Cronici şi eseuri critice, 1920— 1948"), ed. R. W. Stallman (New York, 1959), pag. 107.

[42] „William Blake" în *Eseuri alese,* ediţie nouă (New York, 1950), pag. 279—80.

43 pare destul de clar că se pot descoperi rădăcini ale corelativului obiectiv eliotian în „Prefaţa la poeme" publicată de Arnold în 1853. Atacul infamant lansat de Eliot împotriva lui Hamlet, care ar fi victima „bufoneriei unei emoţii ce nu se poate elibera prin acţiune" („Hamlet şi problemele sale") este un ecou al argumentelor folosite de Arnold pentru a

respinge propriul său poem *Empedocles.* Arnold susţine că acesta este reprezentarea unei situaţii „în care suferinţa nu se poate exterioriza în acţiune". El afirmă apoi, folosind un limbaj asemănător celui adoptat peste ani de Eliot cînd se ocupă de Hamlet, că asemenea situaţii sînt acelea „în care se prelungeşte o stare mentală patologică, nerezolvată printr-un incident, prin speranţă sau rezistenţă ; acelea în care suferinţa este continuă şi nu se mai poate face nimic". După opinia aristotelianului Arnold, pentru înlăturarea unor atari reprezentări „morbide", „monotone" şi deci „dureroase", iar nu „tragice", — este necesară în mod evident o structură obiectivă a acţiunii (ceea ce Eliot va numi necesitatea unui „lanţ al evenimentelor" ?) ; această structură poate justifica din exterior expresia subiectivă altminteri neeliberată (poate deveni echivalentul ei obiectiv ?).

[44] „Apendice : Note asupra teoriei interpretării intrinseci" în *Shakespearian Meanings* („Semnificaţii shakespeariene") (Prin-ceton, 1968), pag. 285—313.

[45] Teoria lui Burckhardt referitoare la istoria Cărţii şi a cuvîntului se aseamănă pe alocuri cu ideile pe care le găsim



în studiul lui Michael Foucault, *Ordinea lucrurilor* (New York, 1970 ; pentru demonstraţia mea, prefer titlul franţuzesc — *Les mots et les choses)* ; este evident însă că opiniile lui Burckhardt sînt absolut independente. Arnold se bazează pe judecăţi comune în istoria ideilor, dar Burckhardt foloseşte parabola sa asupra Cărţilor într-un mod original, radical opus concepţiei **lui** Foucault. în Capitolul 8 voi urmări diferenţa dintre cele două perspective asupra limbajului, cea burckhardtiană şi cea structuralistă.

[46] Spiritul lui Arnold este în mod clar prezent aici. Nu tre-.buie decît să ne amintim fragmentul în care Arnold se auto-citează, la începutul *Studiului poeziei* : „Religia noastră s-a materializat în faptă, în fapta presupusă ; ea şi-a condiţionat propria emoţie de fapte, iar acum faptele îi joacă feste. Pentru poezie însă, ideea este totul ; restul e o lume a iluziei, a iluziei divine. Poezia îşi condiţionează emoţia de idee ; *ideea* este fapta."

[47] O concepţie opusă, care îşi are originea în obiecţiunile exprimate de Heidegger şi Derrida, se găseşte în studiul lui Joseph N. Riddel, intiulat *The Inverted Bell: Modernism and the Counterpoetics of William Carlos Williams* („Clopotul răsturnat — Modernismul şi antipoetica lui William Carlos Williams") (Baton Rouge, La., 1974), pag. 257, unde este sprijinită dorinţa lui William Carlos Williams de „a distruge Cartea şi odată cu ea doctrina care consideră Literatura drept un Text sau un Cuvînt avînd o semnificaţie totală". Maestrul lui Riddel este aici Derrida şi autorul face numeroase referinţe la cartea acestuia — *De la grammatologie.* (Vezi, drept exemplu, Capitolul 1, „La Fin du livre et le commencement de l'ecriture"). Dacă modernismul în literatură reprezintă stadiul final al tradiţiei schiţate în cartea de faţă, postmodernismul, al cărui exponent este în acest caz Williams, va tinde spre „deconstruc-ţia" acestei tradiţii, în totalitatea ei.

[48] Vezi prima jumătate a unui articol dublu semnat de Burckhardt şi Roy Harvey Pearce, intitulat „Poezia, limbajul şi condiţia omului modern" şi apărut în *Centennial Review* 4 (1960), Pag. 1—15. Aceste pagini îi aparţin în întregime lui Burckhardt.



## CAP. VI — *FICŢIUNE, ISTORIE ŞI REALITATE EMPIRICA*

1. îi amintesc cititorului discuţia amănunţită referitoare la teoria lui Sidney (în Capitolul 4 al cărţii de faţă).
2. Avînd în vedere subiectul acestui capitol, mă simt obligat să menţionez că, după opinia curentă a lui Johnson, poezia trebuie să evite artificiul ficţiunii, dată fiind funcţia ei principală de oglindire a realităţii. Adeseori el condamnă falsitatea ficţiunii cu multă vigoare. Şi totuşi, doresc să subliniez aici faptul că Johnson apără ficţiunea în fragmentul amintit din „Prefaţă la Shakespeare", iar acest gest al său are o importanţă deosebită în istoria criticii. Am discutat atitudinile lui contradictorii faţă de obligaţiile de ordin ficţional şi realist (precum şi moralist) ale poeziei — şi mai ales ale dramei —, în articolul „Ficţiunea, natura şi modurile literare în viziunea lui Johnson asupra lui Shakespeare", apărut în *Eighteenth-Century Studies,* 4 (1970—71) : 184—98. Vezi de asemenea eseul său „Despre ficţiune" — nr. 4 din seria *The Rambler* —, unde analiza sa este mult mai puţin imparţială şi mai puţin pătrunzătoare.
3. Interpretarea lui Richard McKeon ne va fi de folos aici : „Prin urmare, se poate spune că, pentru Aristotel, imitaţia înseamnă, în domeniul artelor frumoase, prezentarea unui aspect al lucrurilor cu ajutorul altei materii decît cea naturală, fapt inevitabil datorită altor cauze decît cele naturale..." („Critica literară şi conceptul de imitaţie în antichitate", în *Critics and Criticism : Ancient and Modern* („Critici şi critică, din antichitate şi din epoca modernă"), editor R. S. Crane (Chicago, 1952), pag. 162. Vezi referirile la interpretarea de mai sus, în Capitolul 4 al cărţii de faţă.
4. Hayden White a întreprins o astfel de analiză schematică în studiul „Interpretarea în istorie", *New Literary History* 4 (1973), pag. 281—314.
5. Nu intenţionez nicidecum să afirm că esteticul este incompatibil cu scena elisabetană şi deci cu iluzia implicării sporite a publicului. Sînt însă necesare în acest caz alte artificii, mai puţin superficiale.
6. Lessing, de pildă, sugerează că opera dramatică, fiind un corespondent mobil al picturii imobile, tinde să devină întocmai ca pictura sau sculptura — un „semn natural", deşi.



precum celelalte arte verbale, ea se constituie din „semnele arbitrare" ale limbii.
7. îl trimit din nou pe cititor la Capitolul 23 al *Poeticii,* unde Aristotel face o discriminare netă între structura epopeii şi „compoziţiile istorice", cărora Scaligero, după cum am văzut, a încercat să le atribuie o structuralitate asemănătoare.
8. Un impresionant exemplu în această privinţă ne oferă studiul lui William Wasserstrom : „Ciudatul

caz al lui F. Scott Fitzgerald şi al lui A. Hyd(Hid)ell", * publicat în *Columbia University Forum* 8 (Toamna, 1965), pag. 5—11. Autorul ne demonstrează cu subtilitate că *Blîndă este noaptea* ** reprezintă doar o palidă reflectare (şi o profeţie) a asasinării preşedintelui Kennedy.

9. Spre dezamăgirea noastră, Sidney se foloseşte într-adevăr de fabulele lui Esop pentru a exemplifica plăsmuirea profitabilă de ficţiuni : „...aşadar socot că nimeni nu ar fi atît de nepriceput încît să afirme că Esop a minţit în poveştile lui despre animale : căci acela care crede că Esop le-a scris ca fiind de fapt adevărate, ar merita să îşi vadă numele pomenit printre fiarele despre care scria poetul".

10. într-adevăr se poate demonstra că acea faimoasă re-*ductio,* folosită de Johnson în „Prefaţă la Shakespeare", ca argumentare împotriva teoriei unităţilor de timp şi loc, îşi are rădăcinile în acest paragraf din *Apologia* lui Sidney. Splendidul fragment ce culminează cu fraza „Desigur că privitorul care îşi imaginează aceasta îşi poate imagina şi mai mult", este un răspuns dat necesităţii ca spectatorul să vadă cum acţiunea se mută de la Alexandria din primul act la Roma actului al doilea, măcar că „el ştie că locul în sine nu se poate schimba, că ceea ce a fost o casă nu se poate preface într-o cîmpie, iar Theba nu poate niciodată să devină Persepolis". Dar pentru ca schimbarea locului să fie totuşi credibilă, afirmă Johnson, spectatorul trebuie să îşi imagineze că se află într-adevăr „la Alexandria..., că drumul său pînă la teatru a fost o călătorie spre Egipt şi că

* Aluzie la povestirea fantastică a lui R. L. Stevenson — *The Strânge Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886). (n. t.). ** Roman al scriitorului american F. Scott Fitzgerald, publicat în 1934 (titlul englezesc : *Tender îs the Night).* (n. t.)



trăieşte pe vremea lui Antoniu şi Cleopatra". Cînd Sidney, mai înainte, a apărat şi el ficţiunea poetică, s-a folosit tot de exemplul Thebei pentru a sublinia imaginarul ficţiunii : „Ce copil ar putea crede, venind la teatru şi văzînd scris cu litere mari *Theba* deasupra unei uşi vechi, că aceasta este Theba ? Dacă oamenii ar ajunge, încă de la vîrsta copilăriei, să ştie că persoanele şi faptele descrise de poeţi nu sînt decît imagini a ceea ce ar trebui să fie, iar nu lucruri care s-au întîmplat aievea, ei nu ar mai numi mincinoase acele întîmplări scrise alegoric, figurat, şi nu afirmativ". Bineînţeles că lui Sidney nu i-ar fi convenit să urmărească consecinţele argumentaţiei sale, atacînd unităţile de timp şi de loc aşa cum a făcut Johnson mai tîrziu.

11. Un atare vis umanist, în care decizia creatoare a omului transformă visul în faptă, ar putea fi ultima proiecţie a tradiţiei ce pune accentul pe formă — tradiţie estetică şi, prin extindere, filosofică (deci epistemologică, etică, etc). Ultimii 150 de ani ai istoriei umane au distrus visul acesta, plin de înfumurare şi aroganţă, transformîndu-l într-o parodie. Noua versiune a Faust-ului goethean, propusă de Thomas Mann, creează dimensiunile ficţionale ale auto-înşelării umaniste care generează parodia auto-distructivă specifică antiumanismului modern (vezi *Viziunea tragică* /New York, 1960/, pag. 86—102). Probabil că parodia aceasta constituie un răspuns destul de clar dat acelora care ar dori să transforme estetica post-kantiană într-un mod de viaţă umanist, căci ea îi scoate în evidenţă caducitatea, ca factor de control al vieţii omului. Eu însă cred în continuare în capacitatea formală a tradiţiei estetice amintite, care conţine cheia înţelegerii artei şi literaturii noastre, în ciuda tendinţelor ce glorifică o altă artă şi literatură, aflate în serviciul antiumanismului.

12. Vezi capitolul „'Fragilul vas de porţelan' şi mîna aspră a haosului" din *Jocul şi locul criticii* (Baltimore, 1967), pag. 53—68 ; de asemenea capitolul „Cosmosul cosmetic din *Răpirea buclei" în Viziunea clasică* (Baltimore, 1971, pag. 105—24.

13. Adjectivul *grateful* („întăritoare") din grupul *grateful Liquors glide* („curge Licoarea întăritoare") este cuvîntul al cărui caracter animist sugerează mai degrabă ritualul sexual decît ceremonialul cafelei [pe cînd *fiery* („în flăcări"), *Spouts* („Gîtu-rile Cănilor"), sau *Earth* („Lut") trimit în ambele direcţii]- în



mod evident, însă, realitatea carnală este sugerată numai pentru a fi apoi anulată de şarada magazinului de jucării. Jocul de ombre poate de asemenea să fie văzut drept o şaradă a războiului, iar răpirea buclei drept o şaradă metonimică a violului. * Datorită însă acurateţei paralelismului din şarada metonimică bazată pe sensurile duble ale cuvintelor *China* şi *Earth,* această şaradă devine, pentru scopul argumentaţiei de faţă, cel mai strălucitor metonim din poem : metonimul ca metaforă. Prin intermediul modului metonimic, poemul ca metaforă — ca dublură a realităţii — devine adesea o fereastră deschisă spre realitate. Voi reveni asupra acestei idei în Capitolul 7.

14. Vezi : *A Windoiv to Criticism : Shakespeare's Sonnets and Modern Poetics* („O fereastră spre critică — Sonetele lui Shakespeare şi poetica modernă") (Princeton, 1964), pag. 60—62.

15. In capitolul „Poetul ca măscărici şi sacerdot — discurs asupra metodei" din *Semnificaţii shakespeariene,* (Princeton, 1968), pag. 32.

16. Sigurd Burckhardt, „Apendice ; Note asupra teoriei interpretării intrinseci" în *Semnificaţii shakespeariene,* pag. 285— 313.

17. Vezi, spre exemplu, *Art and Illusion* („Artă şi iluzie") (Londra, 1960), pag. 305—306.

18. *O fereastră spre critică,* pag. 59.

CAP. VII — *ESTETICUL CA ANTROPOLOGIC*

1. Vezi comentariul extins pe care l-am făcut, situîndu-l pe Frye în contextul acestei opoziţii, în capitolul intitulat „Northrop Frye şi critica de azi — Ariei şi spiritul gravităţii" din voi. *Northrop Frye în critica modernă — Eseuri ale Institutului de anglistică,* ed. Murray Krieger (New York, 1966) pag. 1—26.
2. După cum am mai arătat în Capitolul 4, pentru Platon fantasticul (mai tîrziu denumit „fantezie") nu este cîtuşi de puţin
* Sugestia este prezentă în dubla semnificaţie a cuvîntului *râpe* (1) răpire, (2) viol, din însuşi tilul poemului lui Pope — *The Râpe of the Lock* (ir. t).

tot atît de liber şi capricios cum va deveni la Mazzoni şi la alţi teoreticieni ulteriori. Datorită interesului său ontologic faţă de lucruri, gîndite independent de modul cum sînt percepute de către oameni, Platon desconsideră fantasticul, socotindu-l drept o reproducere ad *litteram* a percepţiilor umane ; aceste percepţii incorporează de asemenea diversele puncte de vedere particulare. Din perspectiva ontologică platoniciană, o atare deformare este suficientă, deşi este totodată legată de lucrul perceput şi de aparenţa acestuia. Fantasticului, ca apartenenţă, Platon îi opune icasticul, care ar reproduce lucrul aşa cum este el în realitate, de sine stătător. Dar odată ce fantasticul este astfel încredinţat perspectivei particulare, teoriile ulterioare vor considera că subiectivitatea individuală are libertatea de a-şi dezvolta propriile sale viziuni şi a se îndepărta de obiect (aşa cum este acesta, sau aşa cum a fost perceput) către excentricitate, către „fantastic", în sensul comun a lcuvîntului. Nemaifiind subordonat opoziţiei metafizice platoniciene dintre realul aparent şi autentic, fantasticul — mai tîrziu fantezia — va fi definit (spre exemplu, de Mazzoni) drept ceea ce este inventat (interior) după capriciul autorului, şi nu va mai fi sinonim cu ceea ce este observat (în exterior).
3. Nu mai este necesar, cred, să arăt că această „fantezie" se apropie mai mult de „imaginaţia" lui Coleridge, decît de „fantezia" sa. Am analizat în repetate rînduri modificările suferite de termenii de mai sus, dacă nu şi de conceptele respective.
4. E. H. Gombrich, *Artă şi iluzie* (Londra, 1960), pag. 99.
5. Vezi Gombrich — „Tradiţie şi expresie în natura moartă occidentală", în voi. *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art* („Meditaţii asupra unui căluţ de lemn şi alte eseuri de teoria artei") (Londra, 1963), în special pag. 104 ; vezi, de asemenea, extensiunea incitantă a acestei noţiuni, propusă de Rosalie Colie în „Natura moartă — paradoxurile fiinţei", *Paradoxia Epidemica* (Princeton, 1966), pag. 273—99. Natura moartă picturală este definită drept o *vanitas,* de unde rezultă pe de o parte natura ei pămîntească şi, pe de alta, şubrezenia sa amăgitoare. Cît despre *trompe d'oeil,* se argumentează că acest procedeu nu încearcă atît să ne facă să luăm arta drept realitate, cît să ne atragă atenţia asupra

faptului că iluzia, oricît ar fi ea de amăgitoare, nu rămîne decît o iluzie, un omagiu adus manipulării abile a mediului.
6. Gombrich — „Iluzia şi impasul vizual" în *Meditaţii asupra unui căluţ de lemn,* în special pag. 154—59.
7. O demonstraţie remarcabilă a acestei metode se găseşte în capitolul dedicat de Rosalie Colie poemului *Grădina,* — din volumul *„My Ecchoing Song": Andrew MarvelVs Poetry of Criticism* („'Cîntecul meu ca un ecou' — Andrew Marvell şi poezia criticii") (Princeton, N. Y., 1970), pag. 141—177. Plecînd de la teza lui Gombrich după care „privitorul" completează sau umple golurile din structura sugerată de elementele poemului, Colie afirmă că „în cazul lui Marvell avem informaţii din belşug : albine, tractoare şi buldozere harnice au adunat cantităţi uriaşe de material, din care am fost invitaţi politicos să luăm pentru a umple spaţiile goale din opera poetului. Bonaven-tura, Cîntarea Cîntărilor, Plotin, Horaţiu, hermetică de toate felurile, Sf. Paul, pastorale, libera cugetare şi multe alte vaste tradiţii, concepte sau autori au fost înghesuite în slujba grădinii de versuri a lui Marvell, în slujba 'Grădinii' în mod special" (pag. 142—43). Vezi de asemenea afirmaţia finală, cu caracter general, referitoare la *genera mixta* (folosirea genurilor acceptate sau a adevărurilor comune tradiţionale, precum şi deviaţiile de la ele, ori parodierea lor) în prelegerile publicate postum sub titlul *The Resources of Kind : Genre-Theory in the Renaissance* („Resursele speciei — Teoria genurilor în Renaştere"), ed. Barbara K. Lewalski (Berkeley şi Los Angeles, 1973).
8. Privitor la analiza făcută de Gombrich asupra modului în care observatorul completează golurile din structura unei picturi, întregind acţiunea din spaţiul suspendat al pînzei, vezi art. „Moment şi mişcare în artă" din *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* voi. 27 (1964), în special pag. 302.
9. *Cîntecul meu ca un ecou,* pag. 142.
10. Trebuie să amintim că Gombrich pierde adesea din vedere acest tip de deviaţie secundar, dar esenţial în perspectiva estetică ; dacă se ocupă de el totuşi, are tendinţa de a-l include în primul tip. In centrul atenţiei lui stau normele percepţiei, iar eu împreună cu Rosalie Colie considerăm toate varietăţile de structuri generice drept echivalentul literar al acestor norme de percepţie. Sugestiile ce reprezintă reacţii la cerinţele percep-

ţionale formulate de el par adesea să fie minimale şi generice — deşi — în mod evident — manipularea acestor norme

permite operelor de artă superioare să se detaşeze de cele convenţionale.
11. Se cuvine de asemenea să amintim rolul important jucat de formaliştii ruşi, ca şi de discipolii lor din Şcoala pragheză : analizînd deformarea, defamiliarizarea sau violarea normelor limbii în poezie, ei au stabilit termenii de care s-au slujit apoi Spitzer şi, mai tîrziu, Burckhardt pentru a-şi formula propriile lor teze.
12. Vezi comentariul meu referitor la „Cărţi" şi „cărţi", în partea finală a Capitolului 5. Burckhardt recunoaşte bineînţeles (aşa cum am făcut şi eu în Capitolele 2 şi 3) că orice carte făcută de om este într-adevăr imperfectă, din moment ce postulatul mitic a fost îndepărtat : în acest caz încercăm să furnizăm o „explicaţie" a discrepanţei tulburătoare pe care mărturisim că nu o mai putem interpreta. A explica înseamnă a găsi motivaţii extrinseci (ca de pildă insuficienta stăpînire a materialului de către poet, datorită unei obsesii personale) pentru fenomenele care nu mai sînt deschise unei „interpretări intrinseci". Vezi *Semnificaţii shakespeariene,* pag. 293—97.
13. Deşi poate că folosesc aici termenii *langue şi parole* într-un mod metaforic, mă refer, în mod e\ident, la toate elementele denumite de mine „generice", nu numai la cele lingvistice.
14. In lumina lui *Tristram Shandy* ne apare cît se poate de potrivit faptul că E. H. Gombrich a ales căluţul de lemn drept exemplu de „substituent" estetic al obiectelor reale. Vezi „Meditaţii asupra unui căluţ de lemn" (unde nu există, dealtminteri, nici o referinţă la romanul lui Steme), în voi. *Meditaţii asupra unui căluţ de lemn şi alte eseuri de teoria artei* (Londra, 1963), pag. 1—11.
15. *Semnificaţii shakespeariene,* pag. 289.
16. Trebuie spus că Burckhardt nu se ocupă în detaliu de versiunea conştientă de sine a poemului ca iluzie ; o va face R. Colie cu o deosebită limpezime teoretică, adaptînd unele teze ale lui Gombrich. Aşadar mi-am îngăduit aici unele completări pe care le socotesc a fi pe deplin burckhardtiene în spirit. Natura conştient dedublată a acestui spirit transpare încă din titlul

primului său eseu teoretic major, republicat în *Semnificaţii shakespeariene* — „Poetul ca măscărici şi sacerdot".
17. Trebuie să ne reamintim că de fapt criticul nu fuge de mărturiile istorice, ci doar se raportează în exclusivitate la viziunea sa fenomenologică asupra poemului, ca obiect estetic creat cu intenţie ea atare. Mitul îşi are obîrşia în această prezumţie, care nu ne interzice eîtuşi de puţin să recunoaştem dominaţia realităţii diacronice — lumea faptelor empirice, în-tîmplătoare, ale creativităţii.
18. *Semnificaţii shakespeariene,* pag. 293—*96.*
19. *Arta ca experienţă* (New York, 1934), pag. 110.
20. Acesta este unul din principiile de bază ale criticii lui Colie. Vezi, mai ales, *Cîntecul meu ca un ecou,* Partea II, Capitolu 4, precum şi *Resursele speciei,* Capitolul 2.
21. „Meditaţie, limbaj şi viziune în lectura literaturii"' în *Interpretation : Theory and Practice* („Interpretarea — Teorie şi practică"), ed. Charles S. Singleton (Baltimore, 1969), pag. 241.
2,2. „Poezia — O *notă în ontologie",* în voi. *The World's Body* („Trupul lumii") (New York, 1938), pag. 139—
40. In O *fereastră spre critică,* pag. 4—16, am discutat această teză a lui Ransom şi am evidenţiat unele opinii similare sau suporturi teoretice din operele lui Allen Tate, Erich Auerbach, Spitzer şi Burckhardt.
23. Vom vedea în pasajul dedicat lui Roman Jakobson (în Capitolul 8 al cărţii de faţă), că el încearcă să diferenţieze poezia de alte discursuri, susţinînd că elementele contiguităţii (ca în metonimia sa), care în discursul nonpoetic operează împreună cu elementele similarităţii (ca în metafora sa), sînt, în cazul particular al poeziei, învinse de principiul echivalenţei. Aşadar în poezie metafora îşi subsumează metonimia : este o teză care ar părea că se apropie foarte mult de opiniile mele. Cred însă că trebuie să schiţez aici, într-o formă preliminară, ceea ce voi discuta pe larg în Capitolul 8, şi anume faptul că Jakobson nu poate să fie interesat, ca mine, de distincţia dintre asemănare şi echivalenţă (sau dintre comparaţie şi metaforă), deoarece amîndouă se situează în tabăra poeziei — învingătoare asupra metonimiei sau contiguităţii prozaice. Plecînd de la premisa unei distincţii lingvistice de ordin general (între sincronic şi diacronic), el nu poate să accepte şi distincţia pe care o susţin eu. Consecinţele acestei diferenţe teoretice vor fi discutate în

capitolul următor ; am socotit însă necesar să le amintesc încă de acum.
24. Vezi, pentru comparaţie, o altă descriere a acestui proces, făcută de mine în *Viziunea tragică* (New York, 1960), pag. 256. (Trebuie să amintesc că ea se găseşte în partea finală a unei cărţi ce tratează despre roman ; acest lucru ne arată cît de mult pot fi extinse afirmaţiile noastre dincolo de jocul verbal al liricii, pînă la ficţiune în sens general.) „Am arătat mai înainte că atunci cînd poetul formulează situaţia extremă el joacă rolul cazuistului, purificînd experienţa de cazual ; afirmam, de asemenea, că prin intensitatea comenzilor ei, situaţia extremă poate reuşi să explice experienţa în întreaga ei amploare, cu tot ceea ce este mai puţin angajat şi mai compromiţător — şi totodată compromis. Acelaşi lucru îl spune de fapt şi Henry James cînd afirmă că viaţa reală 'bîjbîie şi deviază în permanenţă, rătăcindu-se în nisip' şi cînd repudiază 'opera stupidă' a experienţei brute, 'grosolane' ; aceasta, dacă rămîne nepurificată, nu numai că militează împotriva artei, dar îşi umbreşte propriile semnificaţii, lăsîndu-i artei doar rolul de a le redescoperi. Extrema este deci mai pură şi totodată mai cuprinzătoare — pură prin respingerea falsificării şi cuprinzătoare prin gama de experienţe mai puţin complete pe care le iluminează, trecînd pe lîngă ele. Aşadar, în acelaşi timp raritate şi densitate, ordine şi abundenţă".
25. Vezi *Viziunea tragică,* pag. 114—44, pentru comentariul meu referitor la *Procesul,* şi *Viziunea clasică* (Balti-more, 1967, pag. 337—62, pentru cel privitor la *Asasinatul din catedrală.* Toate operele discutate în aceste două studii ale mele au fost analizate ca metafore reductive ale existenţei vaste, care este juxtapusă unei extremităţi înguste. Vezi rezumatele auestor metafore, propuse de mine în *Viziunea clasică* pag. 20—21, şi în

„Epilog" (pag. 365—67).
26. In capitolul „Obiectul poemului" din *Creation and Disco-very* („Creaţie şi descoperire") (New York, 1955), în special pag. 137—43. In *O fereastră spre critică,* pag. 59—63, am adaptat, conform cerinţelor demonstraţiei mele, distincţiile, propuse de el, între „subzistenţă", „insistenţă" şi „existenţă".
27. Deşi am afirmat că necesara extensiune a acestei tradiţii îşt are originea în faptul că teoreticienii recenţi recunosc

fragilitatea miracolului verbal şi uşurinţa cu care este nimicit de realitate, trebuie să repet aici că nu tăgăduiesc nicidecum existenţa unor ample precedente ale noţiunii de conştiinţă de sine ficţională, în cadrul tradiţiei amintite, atît înainte cît şi după Kant. în Capitolul 6 am menţionat unele fragmente critice, de la Aristotel pînă la Johnson, în care conceptul de iluzie poetică pare să îl influenţeze pe acela de adevăr poetic. Chiar şi în teoriile mai ambiţioase ce apar după epoca lui Schelling şi Coleridge se simte uneori un anumit scepticism. în Capitolul 8, şi anume în comentariul referitor la Paul de Man, mă voi ocupa de o conştiinţă de sine asemănătoare, ce caracterizează ironia romantică. Trebuie spus însă că în concepţiile moderniste aparţinînd unor teoreticieni ca Wallace Stevens, Frye, Gom-brich, Colie şi Burchkardt, conştiinţa esteticului „ca şi cînd" a cunoscut o dezvoltare sistematică remarcabilă.
28. Va fi devenit evident, de-a lungul studiului de faţă, că, pentru mine, modernismul reprezintă suprema realizare (şi totodată retragerea finală) a tradiţiei estetice umaniste, postmoder-nul semnificînd pierderea credinţei în cuvînt sau, prin extensie, respingerea totală a acestuia.

CAP. VIII — *POETICA RECONSTRUITĂ*

1. Purtat de acest val care, cu denegaţiile sale, trece peste forma poetică, folosesc în mod intenţionat (dar numai pentru moment) în locul cuvintelor „poem" sau chiar „literatură" termenul demitizator şi deconstructiv „scriitură" *(ecriture).* Această înlocuire temporară se justifică numai în contextul prezentelor reducţii generalizate.
2. Vezi cap. „Principiul ekphrastic şi mobilitatea imobilă a poeziei, sau întoarcerea la Laokoon" din *Jocul şi locul criticii* (Baltimore, 1967), pag. 105—28.
3. Această puţin originală observaţie este sprijinită de Levi-Strauss, care o consideră ca fiind foarte importantă : „...s-a pus adesea întrebarea de ce miturile şi, în general, literatura orală se caracterizează prin reduplicarea, triplarea sau cvadruplarea aceleiaşi secvenţe. Dacă ipotezele noastre sînt acceptate, răs-

punsul ne pare limpede : funcţia repetiţiei este aceea de a scoate la iveală structura mitului. Am văzut că structura sincronic-diacronică a mitului ne permite să 11 organizăm sub forma unor secvenţe diacronice care trebuie citite sincronic... Astfel, se poate spune că mitul are o structură „în plăci" care se evidenţiază prin procesul repetiţiei" („Studiul structural al mitului", în *Antropologia structurală,* traducere de Claire Jacobson şi Brooke Grundfest Schoepf [New York, 1963] pag. 229).
4. *Sacrul şi profanul — Natura religiei* — trad. Willard R. Trask (New York, 1959) pag. 12. Nu cred că mai este necesar să insist asupra asemănării vădite dintre limbajele pe care le-am întîlnit pînă acum : pe de o parte cel folosit pentru a defini acea conştiinţă dublă — privitoare la nişte entităţi distincte şi totuşi dizolvate una într-alta prin încălcarea mutuală a „proprietăţii" lor ; pe de altă parte limbajul folosit de criticii care încearcă să descrie comportamentul metaforelor funcţionale în poezie. Vezi comentariul meu referitor la metaforele din Sonetele lui Shakespeare, în studiul *O fereastră spre critică — Sonetele lui Shakespeare şi poetica modernă* (Prin-ceton, N. J., 1964). In ambele cazuri esenţială este afirmaţia că cele două entităţi trebuie în acelaşi timp să rămînă separate şi să se contopească, o ipostază neexcluzînd-o pe cealaltă. Aşa cum ne reaminteşte *figura* lui Erich Auerbach, limbajul poeticii îşi are obîrşia în sfidarea miraculoasă a numărului, descrisă de Eliade ca fenomen de psihologie religioasă.
5. Am folosit această expresie în cap. *„Asasinatul din catedrală* — Limitele dramei şi libertatea viziunii" din *Viziunea clasică* (Baltimore, 1971), pag. 337—62. Arătam cu acea ocazie că există în piesa amintită două calendare separate, care se întrepătrund — al naturii şi al lui Christ —, iar menţionările frecvente ale sărbătorilor Crăciunului şi Paştilor (cu referire atît la Becket, cît şi la Christ) reprezintă „punctuaţii escatologice" în calendarul obişnuit al Corului femeilor din Canterbury. Calendarele sus-pomenite pot fi considerate drept mistere ce au rolul de a dezlega problemele formale şi metaforice ale piesei cît şi pe cele teologice.
6. Trebuie să subliniez aici că doctrina prezenţei se sprijină, în mod logic, pe prefixul „re" în timp ce structuraliştii — aşa cum vom vedea mai departe — îşi însuşesc prefixul opus,

„de". Este necesar să mai amintesc prezenţa lui „re" în titlul acestui capitol ?
7. *Sacrul şi profanul,* pag. 68—69. Repetările periodice ale sărbătorilor se aseamănă cu lecturile sau reprezentările reiterate ale operei literare — considerată ca text sacru, deci ca o carte burckhardtiană.
8. în legătură cu termenul *micro-langue,* vezi Capitolul 7, pag. 273.
9. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique generale* (Paris, 1916). După cum am văzut, teza caracterului arbitrar al acestei relaţii presupune ca elementele respective să fie ţinute la distanţă unul de

altul ; dimpotrivă, teoreticienii prezenţei doresc să investigheze modalităţile prin care poeţii le silesc — „esemplastic", ar spune Coleridge — să se unească : o încarnare vizibilă. Aşadar, sistematizînd semnificanţii goi, structuralismul respinge alternativa prezenţei poetice, prezenţă pe care încearcă să o distrugă.

10. Vom vedea mai tîrziu că, totuşi, Jakobson, în ciuda rolului său indiscutabil de părinte al structuralismului, se îndepărtează de curentul principal din momentul în care insistă asupra distincţiei dintre structurile poetice şi cele general lingvistice ; poziţia sa se explică prin faptul că el a aderat la principiile Şcolii formaliste ruse şi ale Şcolii pragheze.

11. în enumerarea inserată între liniile de pauză mă refer, evident, la teoreticieni ca Barthes, Levi-Strauss, Foucault şi, respectiv, Lacan.

12. în formele extreme pe care le ia structuralismul, ca de pildă în cazul „semiologiei" lui Barthes, toate textele se transformă în coduri anonime ce aparţin unui singur sistem al scriiturii *(ecriture).*

13. Formalismul rus, dedicat în mod conştient tehnicii, a fost şi el uneori acuzat de estetism, de neglijarea — de pe o poziţie arid formalistă — a lumii şi a valorilor sale. Acuzaţia de evazionism tehnicist, de care cei mai buni dintre aceşti teoreticieni au încercat întotdeauna să se apere, le-a fost adusă de doctrina marxistă, care preconizează relevanţa socială. Formalismul — ca termen generic — s-a ales însă în acest fel cu o etichetă negativă, care este încă şi acum aplicată nediscriminat oricăruia dintre membrii fraternităţii post-aristoteliene, post-kan-



tiene sau post-coleridgeene, adică ai tradiţiei căreia i se alătură şi cartea de faţă. In ciuda acuzaţiei de lipsă de relevanţă mundană, trebuie să subliniem că teoria rusă şi cea praghează au avut la început drept scop să disocieze între limbajul poetic şi cel nonpoetic, să arate cum primul îl dislocă pe cel de-al doilea (deviind de la el). S-ar părea că, aşa cum interesul lui Jakobson pentru limbă s-a generalizat, tot astfel s-a întîmplat şi în cazul structuralismului, căruia Jakobson, ca agent transmiţător, îi deschisese calea.

14. Privitor la tendinţa de a extinde şi aplica în domeniul semanticii elementele limitate anterior la sintaxa generativă, vezi studiul lui Nicolas Ruwet „Lingvistica şi poetica", în *The I.anguages of Criticism and the Sciences of Man* („Limbajele criticii şi ştiinţe umanistice"), ed. Riohard Macksey şi Eugenio Donato (Baltimore, 1970), pag. 296—313. Vezi de asemenea comentariul ce urmează acelui eseu, în special pag. 316.

15. Vezi Jakobson şi Levi-Strauss *„Les Chats* de Charles Baudelaire" în *„L'homme",* 2 (1962), pag. 5—21 şi comentariul privitor la acest eseu, făcut de Michael Riffaterre — „Descrierea structurilor poetice — Două abordări ale poemelor *Les Chats* de Baudelaire", în *Yale French Studies,* 36—37(1966), pag. 200—42.

16. El îşi domoleşte tonul critic faţă de Levi-Strauss, încer-cînd să îl atragă pe acesta pe propriul său teren, în studiul „Structură, semn şi joc în discursul ştiinţelor umanistice", din *limbajele criticii şi ştiinţele umanistice — Controversa structuralistă,* pag. 247—65.

17. *Clopotul răsturnat — Modernismul şi antipoetica lui William Carlos Williams.* Vezi Nota 47, Capitolul 5, unde mă refer la acest studiu şi la opoziţia dintre el şi teza hermeneutică a lui Burckhardt privitoare la Cartea interpretabilă.

18. Comentariul de faţă pleacă de la influentul eseu „Retorica temporalităţii", din voi. *Interpretarea — Teorie şi practică,* ed. Charles Singleton (Baltimore, 1969), pag. 173—209.

19. Expresia dintre ghilimele trimite la cartea cu acelaşi titlu *(The Disappearance of God,* n.t), scrisă de J. Hillis Miller, care s-a dovedit adesea a fi un aliat teoretic al lui de Man. Pierderea lui Dumnezeu este o teză subterană a gindirii structuraliste şi a celor înrudite, stimulîndu-le să nu renunţe la vidul semnificanţilor. S-ar părea că aceste teorii vor să îşi



aducă şi ele contribuţia la realizarea versiunii istorice a „arheologiei" umane, versiune propusă de Foucault.

20. *Retorica temporalităţii,* pag. 190—91. Aici, ca şi în alte locuri, concepţia şi tonul lui de Man amintesc de ideea pierderii, a distanţei şi a nedeplinătăţii temporale — a reîntoarcerii subiectului la sine însuşi — pe care o întîlnim în studiul dedicat lui Wordsworth de camaradul lui de Man, Geoffrey Hartman *[Wordsworth's Poetry 1787—1814* („Poezia lui Wordsworth 1787— 1814"), New Haven, 1964]. Concepţia lui Hartman privitoare la imaginaţia romantică este radical opusă interpretării date de mine, în Capitolul 5, organicismului absolut al lui Coleridge.

21. Există aceeaşi diferenţă între acest tip de ironie şi ironia unificatoare a Noii Critici, ca şi între atitudinea de supunere a lui de Man faţă de alegorie şi simbolismul atotcuprinzător caracteristic pentru Noua Critică. Ironia lui de Man, ca şi alegoria sa, sînt condamnate, fără speranţă, să rămînă antiorganice.

22. In toate cărţile mele anterioare am arătat că metafora funcţionează integral şi miraculos (ca un transfer real de proprietăţi), dar ea ne reaminteşte în acelaşi timp că, în calitatea ei de joc verbal, nu poate pînă la urmă să funcţioneze cu adevărat : vezi paginile de început din *The New Apologists for Poetry* („Noii apărători ai poeziei") (Minneapolis, 1956), pag. 17— 18, comentariul privitor la *Doctor Faustus* al lui Mann, din volumul *Viziunea tragică* (New York, 1960), pag. 87—102, şi, în fine, studiul O *fereastră spre critică,* unde teza de mai sus reprezintă principiul fundamental. In *Viziunea clasică* pag. 31—32, afirmam că „orice poem ascunde în el însuşi un antipoem", supunîndu-se reducţiei metaforice şi mărturisind în acelaşi timp destrămarea miracolelor metaforei. Aceasta este, de asemenea, şi tema principală a Capitolului 7 din cartea de faţă.

23. Construind un model anti-hegelian cu ajutorul diagramelor şi al comentariului adiacent din voi. *Viziunea clasică* (pag. 24—27), plecam tocmai de la acest concept paradoxal de „tot-şi-nimic", de identitate şi polaritate simultană, în cadrul căruia doar sinteza este imposibilă. Există o similaritate evidentă între, pe de o parte, afirmarea unui model ale cărui identităţi sînt alimentate de permanente opoziţii-fără-sinteză, şi, pe de altă parte, metoda lui Derrida.

24. Trebuie să arăt că, în privinţa altor subiecte, de Man adoptă poziţii diferite ; chiar opiniile sale referitoare la Rousseau îl distanţează oarecum de Jacques Derrida. Vezi *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* („Cecitate şi viziune — Eseuri de retorică a criticii contemporane") (New York, 1971). Ţinînd seama de faptul că de Man este preocupat în principal de probleme generale de interpretare şi deci de felul în care criticii folosesc textele, avem motive suficiente să considerăm că analiza sa privitoare la romantismul timpuriu reprezintă doar o lectură particulară a unei serii de texte condiţionate istoric. Ceea ce ne spune el însă despre critici în general, despre rolul cecităţii în interpretare, poate da naştere anumitor întrebări referitoare la modul în care, potrivit propriilor sale predispoziţii, foloseşte el aceste texte. Ca atare eseul de mai sus trebuie privit ca fiind mai mult decît o observaţie locală, şi anume ca o cheie pentru descifrarea sensibilităţii sale critice.

25. Teoreticianul prezenţei verbale ar putea să afirme că, în ciuda conştiinţei de sine ironice a romanticilor şi în ciuda sentimentului înstrăinării de natură, specific lor, ei pot să scrie poeme a căror structură reală susţine ironia romantică în forma ei lingvistică. Spre deosebire de Paul de Man, acest teoretician consideră că viziunea dualistă, cu cartezianismul ei persistent, nu exclude în mod necesar poemul coleridgean, al cărui SÎNT copleşeşte cogito-ul din sinea sa. *Odă unei privighetori* a lui Keats reprezintă un exemplu izbitor al victoriei verbal-dramatice repurtate de conştiinţa romantică asupra îndoielilor vizionare din sinea ei, îndoieli pe care nu le poate risipi ; acea odă devine o metaforă simbolică a concesiilor alegorice făcute de spiritul care o umple. Am descoperit exemple asemănătoare de sprijin verbal şi la Wordsworth (vezi, de pildă, comentariile mele privitoare la poemele *Unui cuc* şi *Strofe elegiace,* în cap. „William Wordsworth şi *felix culpa"* din voi. *Viziunea clasică,* pag. 149—95). Wordsworth văzut de mine nu este întru totul asemănător cu cel văzut de Paul de Man (sau de Hart-man), cu excepţia poemelor sale mai puţin izbutite, a căror ,.explicitare" (cum ar spune Burckhardt) propusă de ei este deosebit de pertinentă. Poemele sale importante, monistice din



punct de vedere formal, sînt deschise „interpretării", chiar în cazul unei insuficienţe tematice.

26. Chiar şi Derrida pare să folosească uneori noţiunea de absenţă lingvistică drept un paravan pentru afirmarea dispariţiei fizice a lui Dumnezeu (Semnificatul transcendental). El încearcă să transforme neantul dintr-un vid ontologic într-o funcţie lingvistică ; sentimentul existenţial de pierdere rămîne însă prezent, cu toate că este ascuns în spatele metodologiei austere a denegaţiilor. Derrida nu se poate scutura de consecinţele influenţei heideggeriene. Ca şi la Foucault, conceptul şi funcţia cuvintelor decurg din modificările aduse de istorie ideii de viaţă a cuvîntului.

27. Mulţi structuralişti, printre care şi J. Derrida, acordă o mare importanţă naturii arbitrare a relaţiei dintre semnificant şi semnificat, aşa cum a caracterizat-o Saussure (caracterizare valabilă şi pentru altă relaţie subliniată de J. Derrida, anume aceea dintre forma fonologică şi forma grafică a cuvîntului). Este de notat că distincţia dintre semnele naturale şi cele arbitrare a fost adesea acceptată teoretic — iar pe plan filosofic s-a dovedit foarte fecundă — încă de la Platon (în *Cratylus),* apoi Addison, du Bos, Burke, Lessing, pînă la Gombrich. Vezi şi opinia lui Levi-Strauss potrivit căreia „principiul *naturii arbitrare a semnelor lingvistice"* a fost sugerat pentru prima oară de Saussure, opinie exprimată în cap. „Studiul structural al mitului" din voi. *Antropologia structurală,* pag. 209.

28. *„Differance",* în *Speech and Phenomena, and Other Essays on Husserl's Theory of Signs* („Limbajul şi fenomenele, şi alte eseuri privitoare la teoria semnelor a lui Husserl), trad. David B. Allison (Evanston, 111., 1973), pag. 129—60.

29. Interesul deosebit manifestat de J. Derrida faţă de scriitură (nu în sensul de „carte", evident, ci de *ecriture)* în comparaţie cu vorbirea, contrastează cu preferinţa lui Saussure pentru cel de-al doilea aspect. Este un lucru ciudat că, în timp ce pentru Derrida pagina neagră şi tăcută, presărată cu cuvinte, reprezintă un mijloc de a îndepărta scriitura de prezenţă, teoreticienii aparţinînd tradiţiei care venerează cartea găsesc în realitatea fizică a cuvîntului scris un sprijin pentru estetica prezenţei. După cum am văzut însă, ei consideră că şi prezenţa senzorială a metrului şi a rimei, ca sunete, este necesară : acestea



îi oferă poeziei ingredientele fizice ale unui mediu plastic, uşor de manipulat, şi datorită lor imaterialul se transformă în substanţă — substanţă care sălăşluieşte în cartea cu pagini tipărite. Pentru aceşti teoreticieni scrierea şi vorbirea se sprijină şi se întăresc reciproc, în timp ce pentru Derrida ele se anulează. Dacă la baza teoriei prezenţei nu ar sta conceptul de iluzie, ea ar putea fi acuzată cu justeţe de reificare mitică.

30. Această materialitate este, bineînţeles, o iluzie de ordin perceptiv, legată de natura şi intenţionalitatea experienţei estetice, după cum am subliniat întotdeauna. Iluzia devine conştientă de sine în cadrul obiectului, din moment ce se presupune că între ea şi noi se stabileşte o relaţie de interdependenţă.

31. M-am referit şi eu uneori, dar din motive foarte diferite de acelea ale lui Derrida, la „duplicitate" şi chiar la „duplicitatea sistematică". Am folosit conceptul de diferenţă pentru a multiplica genurile, permiţîndu-le să se fertilizeze reciproc, şi pentru a dezvălui, prin urmare, o prezenţă nouă şi complexă. Vorbind despre efectele extraordinare realizate de Pope în *Răpirea buclei,* afirmam, într-un limbaj probabil de acum familiar, că „Pope avea nevoie să introducă ambiguitatea în poemul eroi-comic pentru a crea o duplicitate controlată sau sistematică ; datorită ei cititorului i se oferă acea viziune cînd-prezentă-cînd-absentă, imaterială şi totuşi căpătînd trup". Duplicitatea, repet, trebuie să fie sistematică, pentru a desăvîrşi relaţia ambiguă, strălucitoare, dintre poet şi genul pe care îl foloseşte, îl adaptează şi pe jumătate îi parodiază, transformînd în parte eroi-comicul „într-un gen nou de epopee pastorală, inventat pentru acea ocazie". Adaug acum că acolo unde duplicitatea nu este pe deplin sistematică, de pildă în *Eloisa to Abelard,* * ea nu creează o prezenţă totală şi poemul nu este în întregime izbutit. (Vezi *Viziunea clasică,* pag. 103, 105—106.) în concluzie dualitatea la care mă refer aici, în spiritul lui Burckhardt, este opusă aceleia imaginate de Jacques Derrida.

32. Şi de data aceasta sugerez un tratament special pentru poezie ca discurs privilegiat (a cărui existenţă este condiţionată de recunoaşterea diferenţei dintre poezie şi metafizică) ; insist
* *Epistle of Eloisa to Abelard* („Scrisoarea Eloizei către Abelard"), poem de Alexander Pope, publicat în 1717. (n.t.)-

asupra acestui lucru în ciuda deprinderii structuraliste a lui Derrida de a pune oricărui discurs eticheta de *ecriture.* Merită să reflectăm la subtitlul eseului său „Mitologia albă — Metafora în textul filosofic", trad. F. C. T. Moore, publicat în *New Literary History,* 6/1974, pag. 7—74. Cu tot jocul său, el este obligat să denudeze metafora, ca orice pozitivist. In eseul de mai sus, Derrida pleacă de la sensul dublu al cuvintelor franţuzeşti *usure* şi *propriete* (la care m-am referit şi eu în propoziţia ante-penultimă) ; cu ajutorul lor, el stabileşte o legătură între creşterea şi transformarea semnificaţiilor verbale pe de o parte şi creşterea şi transformarea valorii economice, pe de alta (vezi în special pag. 14—17 şi 49—52). Printr-o coincidenţă, şi în acest caz, ca şi în privinţa „duplicităţii sistematice", sensul dublu al cuvintelor de mai sus a fost exploatat şi de mine, încă din 1964, în cartea O *fereastră spre critică :* vezi pag. 94—96 şi 108—11 privitor la *usury* [„camătă"] (care semnifică atît auto-expansiunea cît şi trădarea de sine), şi pag. 150—54 privitor la *property* [„proprietate"] (care semnifică relaţia dintre obiectul posedat şi calitatea posesorului). Există o diferenţă evidentă între interesul meu şi al lui Burckhardt faţă de metafora plină de substanţă, care acumulează şi combină semnificaţiile, şi, pe de altă parte, intenţia lui Derrida de a reduce si separa semnificaţiile prin „demetaforizare".
33. La simpozionul organizat de Johns Hopkins, Jacques Derrida, căutînd să îşi apere poziţia după publicarea eseului său „Structură", semn şi joc în discursul ştiinţelor umanistice", sublinia că el nu intenţionase ca, insistînd asupra „decentrării", să tăgăduiască existenţa unui centru : „Mai întîi de toate nu am afirmat că nu există un centru, că putem să existăm şi fără un . centru. Socotesc că centrul este o funcţie, nu o fiinţă — o realitate, dar o funcţie. Iar această funcţie este absolut indispensabilă. Subiectul este absolut indispensabil. Eu nu distrug subiectul, ci îl situez. Altfel spus, consider că la un anumit nivel al experienţei sau al discursului filosofic şi ştiinţific *[sic]* nu putem să ne descurcăm fără noţiunea de subiect. Trebuie să ştim de unde vine şi cum funcţionează. în consecinţă nu renunţ la conceptul de centru, despre care am spus că este indispensabil, şi nici la acela de subiect..." Mai înainte, Derrida afirmase de asemenea că „Noţiunea de structură în sine... nu mai poate să

definească acest joc în chip satisfăcător. Cum să defineşti structura ? Ea trebuie să aibă un centru. Acest centru însă poate fi conceput pe de o parte în mod clasic, ca un creator, o fiinţă, sau ca un loc natural, fix ; pe de altă parte ca o deficienţă, să spunem..." Teza sa, după care centrul poate fi conceput „ca o deficienţă" îl conduce la următoarea concluzie : „Aşadar, socotesc că cele afirmate de mine pînă aici pot fi interpretate, pe drept cuvînt, oa o critică a structuralismului". Acesta este motivul pentru care l-am denumit pe Derrida un „structuralist critic". Vezi pag. 271—72 şi, respectiv, pag. 268, în volumul editat de Macksey şi Donato.
34. Există suficiente argumente ca să susţinem că relaţia dintre cele două sensuri ale cuvîntului englezesc *defer* are un caracter mai inevitabil decît aceea dintre sensurile franţuzescului *differer.*
35. Ar fi posibilă o analiză similară a cuvîntului său *supple-ment,* despre care Derrida susţine că are de asemenea o semnificaţie dublă, sincronic-diacronică : pe de o parte completează structura, umplînd un spaţiu liber, iar pe de alta o distruge, adăugind un element nou, ce nu are loc în cadrul ei. Asemănătoare sint şi comentariile mele bergsoniene privitoare la relaţiile duplicitare dintre *instance* („exemplu") şi *instant* („urgent" sau „clipă") ori *instantaneous* („instantaneu") — vezi studiul *Viziunea clasică,* pag. 13—14.
36. într-un chip asemănător Jonson construieşte şi apoi distruge o metaforă mitică în binecunoscutul său poem * care începe cu versul *Drink to me only with thine eyes* („Bea pentru mine doar cu ochii"). Vezi comentariul meu, conceput în termeni similari, referitor la acest poem (în *Viziunea clasică,* pag. 69'— 71).
37. Vezi *O fereastră spre critică,* pag. 15—16.
38. Trebuie subliniat că „punctul de vedere" în roman este o noţiune care a fost adusă pentru prima dată în prim plan de autori preocupaţi de estetica acestei specii literare, ca de pildă James şi Conrad ; ei au căutat să creeze o disciplină — referitoare la mediul său caracteristic — care să scoată în relief ele-
* Titlul poemului : *To Celia* („Celiei"). (n.t.).

mentele auto-referenţiale şi astfel să îi asigure speciei un statut independent. Folosirea perspectivelor limitate şi controlate artificial, mînuite în concordanţă cu necesităţile formal-tematice, era menită să îi confere romanului o conştiinţă de sine şi să îl izoleze ca univers al iluziei, pentru a nu putea fi confundat cu materialul difuz al cronicii istorice sau al biografiei.
39. Nădăjduiesc că paragraful de faţă a demonstrat clar de ce dualitatea sugerată de mine este diferită de aparenta dualitate afirmată de structuralştii care au fost influenţaţi de Şcoala formalistă rusă. Eu vorbesc în numele unei structuri sincronice care ne cere întotdeauna să rămînem conştienţi de faptul diacronic, ce nu poate să fie absorbit ; în felul acesta avem conştiinţa dublă a ambelor categorii. La ei însă (de pildă la Jakobson, referitor la poeme, sau la Levi-Strauss, în privinţa miturilor), diacronicul este în final pe deplin absorbit de sincronic. De aici concluzia mea că dualitatea structuralistă este numai aparentă.
40. Preştiinţa poate deci să fie şi ea obiectul unui joc de cuvinte. In preştiinţa sa, metafora-ca-poem este o pre-cunoaş-tere, mai degrabă decît o cunoaştere propriu-zisă : în loc să fie încărcată de criterii pozitiviste care să determine dacă cunoaşterea metaforică este adevărată sau falsă, pre-cunoaşterea metaforică se supune numai termenilor limitaţi ai cazuisticii ficţionale. Fiind o preştiinţa, metafora vede pînă departe, deşi viziunea sa este doar o iluzie, iar modestia sa nu ne permite să o confundăm cu cunoaşterea circumscrisă (ştiinţifică), ce are propriile ei iluzii. Aşadar această pre-cunoaştere — preştiinţa —

reprezintă o cunoaştere incompletă şi este în acelaşi timp liberă de îngrădirile cunoaşterii.
41. „Retorica temporalităţii" în *Interpretarea — Teorie şi practică,* p. 196.
42. Am folosit, desigur, verbul ‚a urmări" cu bună ştiinţă, în speranţa că, potrivit concepţiei semiologice a lui Derrida, fiecare noţiune şi termen din teoria mea există numai în relaţie cu „urmele" noţiunilor şi termenilor absenţi-prezenţi din sistemul tradiţional, care a constiuit subiectul şi obiectul meu — şi punctul meu de plecare.

## INDICE


Abrams, M. H., 135 Addison, Joseph, 387 n. 27 despre imaginaţie, 138—9, 252, 359 n. 25
Aristotel, 50, 54, 66, 70, 92, 116—9 passim, 134, 218 pas-sim, 224, 253 passim, 263—4 passim, 274, 339—40, 347 n. 1, 349 n. 8, 358 n. 13—14—15, 359 n. 18, 361 n. 2—3—4—5, 364 n. 13, 366 n. 20, 369 n. 40, 370 n. 43, 373 n. 7, 381 n. 27, 383 n. 13 despre forma tragică, 143, 157—62, 163, 166—75, 179— 85, 197, 232, 237—8, 240, 257, 299, 362 n. 7
despre imitaţie, 122—4, 140— 55, 156—85, 224—6, 228, 234, 372 n. 3
despre raportul poezie-istorie, 140—6, 148—52, 228—43, 250 Arnold, Matthew, 220, 225, 354 n. 9, 369 n. 40, 370 n. 43 despre atitudinea dezinteresată, 206—7, 212 despre plăsmuirea formei, 198, 218
despre raportul poet-critic, 198—204, 217—8 despre raportul poezie-religie, 204—5, 208—12, 371 n. 46
despre unitatea simţurilor, 205—11
Artaud, Antonin, 362 n. 8 Auerbach, Erich, 379 n. 22
despre *figura,* 293, 382 n. 4 Augustin, 92
Babbitt, Irving, 213 Balzac, Honore de, 103 Barthes, Roland, 383 n. 11—12 Beardsley, Monroe C, 349 n. 9 Beethoven, Ludwig van, 176, 196 Bergson, Henri, 104, 195, 354 n. 14, 356 n. 6, 390 n. 35 Blake, William, 102, 103, 187, 201—2, 214—5, 368 n. 31, 370 n. 42
Bonaventura, 377 n. 7 Brooks, Cleanth, 207, 254 Bulgarini, Belisario, 263 Burckhardt, Sigurd, 263—4 passim, 328—9 passim, 353 n. 4, 379 n. 22, 381 n. 27 despre „cărţile" sacre şi poetice, 218—21, 383 n. 7, 384 n. 17, 386 n. 25 despre formă, 218, 254, 271— 4, 277, 280, 371 n. 48, 375 n. 16, 378 n. 12, n. 16



despre materialitatea mediului poetic, 65, 248, 299—302, 311—2, 324—5, 338, 350 n. 14, 351 n. 15—16, 357 n. 7, 375 n. 15
Burke, Kenneth, 106, 387 n. 27 Butcher, S. H., 358 n. 14, n. 17
Cassierer, Ernst, 343 Coleman, Elliott, 369 n. 36 Coleridge, Samuel Taylor, 54, 95—6, 221, 253, 291, 296, 300, 346, 351 n. 16, 356 n. 6, 383 n. 9, 384 n. 13, 385 n. 20, 386 n. 25
despre fantezie şi imaginaţie, 57, 95, 131—2, 152—5, 177—99, 206—7, 216—7, 250—1, 253, 264, 296, 359 n. 24, 363 n. 9, 364 n. 13, 381 n. 27
despre formă şi limbaj, 177—99
despre metru, 350 n. 13, 367 n. 26
despre raportul imitaţie-creaţie, 148, 152—5
despre raportul poem-poezie, 154—5, 179—81, 182—93 Colie, Rosalie, 319, 329, 336, 379 n. 20, 381 n. 27
despre *genera mixta,* 268—9, 271, 376 n. 5, 378 n. 16 Conrad, Joseph, 51, 106, 390 n. 38
Crane, R. S., 361 n. 3 Criticii conştiinţei, 91, 103, 180, 313, 315, 343. *Vezi* Poulet
Criticii Renaşterii, 92—3, 123— 4, 130, 232, 264
Croce, Benedetto : despre intuiţie, exteriorizare şi expresie, 96—7, 365 n. 18
Dante, 201—4 passim, 214 263 d'Aquino, Toma, 203 de Man, Paul, 365 n. 17, 381 n. 27, 384 n. 19, 385 n. 20—21 demistificare la, 316—20, 344, 386 n. 24—25, 391 n. 41 Derrida, Jacques, 220, 352 n. 2, 353 n. 4, 371 n. 47, 385 n. 23, 386 n. 24, 387 n. 26, n. 27, n. 29, 388 n. 31, 389 n. 32— 33, 390 n. 35
despre *difference* şi *diffe-rance,* 323—9, 336, 338—9, 342—3
despre limbaj şi mitizare, 255—6, 308, 314—5, 319—30, 335, 346, 391 n. 42 Descartes, Rene, 173, 177—8, 365 n. 16—17, 386 n. 25 Dewey, John, 281, 379 n. 19 Donne, John, 289—90, 337—8 Dryden, John, 130, 138, 252 du Bos, Jean Baptiste, 387 n. 27
Eliade, Mircea, 276, 382 n. 4 despre timpul şi spaţiul sacru, 302—4, 306—7
Eliot, T. S., 75, 217, 220, 370 n. 41—42



*Asasinatul din catedrală,* 291, 382 n. 5
ca tradiţionalist, 201—7 despre imaginaţie, 205—7 despre raportul poet-filosof, 201—4

despre sensibilitatea unificată, 205—6
Empson, William, 324
Escher, M. C, 267
Esop, 226, 240, 373 n. 9
Faulkner, William : *Lumină în august,* 83, 107 Fichte, Johann Gottlieb, 178 Finnerty, Pat, 353 n. 4
Foucault, Michel, 371 n. 45, 383 n. 11, 385 n. 19, 387 n. 26 France, Anatole, 91 Freud, Sigmund, 224—5 Fruman, Norman, 364 n. 14, 365 n. 16
Frye, Northrop, 369 n. 35 despre formă, 171, 214—8 despre imaginaţie, 109, 171, 214—7, 225—6, 238 sistemul său, 102—3, 199, 214 —7, 220, 230, 263, 370 n. 40, 375 n. 1, 381 n. 27
Goete, Johann Wolfgang von 175, 195—6, 198, 206, 216—7 passim, 277, 278, 318 *Faust,* 176, 194, 196, 215, 241, 275, 374 n. 11
Gombrich, E. H., 82, 257, 264, 295, 311, 329, 336, 344, 381 n. 27, 376 n. 4—5, 377 n. 6—7—8, n. 10, 378 n. 16, 387 n. 27 despre iluzia artei, 257, 264, 266—8, 277, 375 n. 17, 377 n. 10, 378 n. 14
Hartman, Geoffrey, 369 n. 34, 385 n. 20, 386 n. 25 Hassan, Ihab, 362 n. 8 Hawthorne, Nathaniel : despre imaginaţie în „romanţ", 251 —3, 264 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 100—3, 196, 262, 296, 385 n. 23 Heidegger, Martin, 220, 314—5, 348 n. 6, 371 n. 47, 387 n. 26 Hemingway, Ernest, 237 Hirsch, E. D., 348 n. 6, 349 n. 11
Hofstadter, Albert, 53 Homer, 88, 129, 166, 229, 332 —5 Horaţiu, 93, 122—4, 129, 377 n. 7
Hulme, T. E., 104, 356 n. 6 Hume, David, 46, 170, 172—4, 356 n. 5 Huxley, Thomas Henry, 210—12 Hyman, Stanley Edgar, 31, 107, 347 n. 2 •... , :
INDICE / 395
Jakobson, Roman, 307, 310—12, 379 n. 23, 383 n. 10, 384 n. 13—15, 391 n. 39 James, Henry, 203, 251, 380 n. 24, 390 n. 38 Johnson, Samuel, 105, 108, 124, 159, 164, 202, 227, 263—4, 353 n. 4, 354 n. 6, 372 n. 2, 381 n. 27
dualitatea atitudinii sale, 94—5, 228—9
despre imitaţie şi ficţiune, 228—9, 234—6
despre raportul poezie-istorie, 242, 257
despre unităţile de spaţiu şi de timp, 240, 373 n. 10 Jonson, Ben : *Descoperiri,* 160 *Bea pentru mine doar cu ochii,* 390 n. 36 *De ce despre Amor nu scriu,* 330—5, 342
despre formă, 160, 362 n. 6
Kafka, Franz, 291
Kant, Immanuel, 39, 45, 95, 107, 170—2 passim, 192, 206 —7, 216—8 passim, 221, 240, 255, 264, 275, 296, 306, 343—5 passim, 368 n. 28, 381 n. 27, 383 n. 13
despre atitudinea dezinteresată, 198, *206,* 212, 356 n. 6 despre plăsmuirea formei, 172—6, 238, 240
Keats, John, 299, 386 n. 25
Lacan, Jacques, 383 n. 11
Langer, Susanne, 270
Lessing, Gotthold Ephraim, 306, 372 n. 6, 387 n. 27 Levi-Strauss, Claude, 278, 302, 307, 309—15, 311—2, 314—5, 381 n. 3, 383 n. 11, 384 n. 15—16, 387 n. 27, 391 n. 39
Longinus, 93, 184—5, 264, 363 n. 10, 366 n. 23 Lucreţiu, 201
McFarland, Thomas, 360 n. 24
McKeon, Richard, 147, 359 n. 18, n. 20, 361 n. 2, 372 n. 3 Mallarme, Stephane, 103, 194 Mann, Thomas : *Doctor Faustus,* 176, 196, 275, 344, 374 n.

11, 385 n. 22
Marlowe, Christopher, 246 Marvell, Andrew, 206, 377 n. 7 Mazzoni, Jacopo : despre icastic şi fantastic, 250, 253, 263
—4, 355 n. 3, 363 n. 9
despre imaginaţie, 253, 376
n. 2
Melville, Herman, 106 Michelangelo, 147 Miller, J. Hillis, 384 n. 19 Milton, John, 102
Nietzsche, Friedrich, 176, 275, 345, 356 n. 6
Noua Critică, 75, 85, 87, 91, 102—5, 199, 218, 281, 296, 349 n. 12, 369 n. 35, 385 n. 21
396 / TEORIA CRITICII
Pearce, Roy Harvey, 371 n. 48
Petrarca, 65
Platon, 96, 134, 154, 159, 179, 181, 184, 224, 309, 350 n. 13, 351 n. 16, 355 n. 2, 356 n. 4, 358 n. 14, 359 n. 21, 362 n. 7, 375 n. 2, 387 n. 27 despre dramă, 119—22 despre imitaţie, 116—24 despre fantastic, 250, 253, 257—8, 264—5, 355 n. 3, 362 n. 9
idealitatea statică, 119—29, 137, 140—5, 157, 258 imitaţia, văzută de Platon şi de Aristotel, 140—52 respingerea şi preţuirea poeţilor, 92, 343
Plotin, 377 n. 7
Poeţii Metafizici, 102, 362 n. 9
Pope, Alexander, 88, 105, 124, 137, 362 n. 9
despre duhul trufaş al omului, 164—6
despre formă şi ordine, 163 —72, 240—1
despre imitaţie, 129, 168—9, 244—6, 374 n. 13 dualitatea atitudinii sale, 93 —4, 244—6
*Eseu despre critică,* 88, 163— 6, 169—70, 363 n. 10 *Eseu despre om,* 163, 167, 172, 219, 276
*Răpirea buclei,* 172, 244—6, 248, 284—5, 291, 312, 388 n. 31 *The Dunciad,* 172
Poulet, Georges, **103, 194—5,** 313, 354 n. 12, **355 n, 14, 369**
n. 36
Pound, Ezra, 104 Prall, D. W., 349 n. 13
Ransom, John Crowe, 310,
356 n. 6, 379 n. 22
despre metaforă, 287, 291,
312 despre raportul sunet-idee în
creaţia poetică, 62—5, 349
n. 13
despre rolul metrului, 65—6,
300—1, 351 n. 16, 357 n. 7 Reynolds, Sir Joshua, 138,
356 n. 5
Richard, Jean-Pierre, 313 Richards, I. A., 48, 185, 201,
217, 220, 286, 370 n. 40
ca discipol al lui Arnold,
204, 207—14
despre raportul poezie-religie, 204, 207—9 Richardson, Samuel, 137 Riddel, Joseph, 315, 371 n. 47,
384 n. 17 Rousseau, Jean-Jacques, 237,
316, 386 n. 24 Ruwet, Nicolas, 384 n. 14
Sainte-Beuve, Charles Augustin, 199
Santayana, George, 209 Saussure, Ferdinand de, 272,
320—22, 387 n. 27, n. 29
INDICE *I* 397
despre *langue* şi *parole,* 272,
307, 322—3
şi structuralismul, 307—8,
310, 312 Scaligero, Giulio Cesare, 122
—3, 128, 130, 226
despre raportul poezie-istorie, 229—31, 233, 238, 240,
242, 373 n. 7 Schelling, Friedrich Wilhelm
Joseph, 95, 178, 192, 364 n.
14, 365 n. 16, 381 n. 27 Schiller, Friedrich von, 175—
6, 196, 198, 216, 218, 241
teoria jocului, 175, 198, 207 Schlegel, August Wilhelm,
364 n. 14, 366 n. 21 Schopenhauer, Arthur, 356 n.
6 Shakespeare, William, 93, 102,
228, 349 n. 7, 350 n. 14, 366
n. 21, 372 n. 2, 373 n. 10,
375 n. 14

*Hamlet,* 146, 246, 370 n. 43
*Henric al IV-lea,* 84, 107, 325
*Henric al V-lea,* 224—5, 236 *Regele Lear,* 113, 234—5, 243, 325
*Othello,* 227
*Sonetul 30,* 247, 382 n. 4 *Sonetul* 87, 246—8, 290, 312, 325, 382 n. 4 *Venus şi Adonis,* 185
Shelley, Percy Bysshe, 130—5, 138, 152, 154, 195, 356 n. 7 despre raportul viziune-lim-baj, *96,* 131—3, 354 n. 7
Sidney, Sir Philip, 122, 133—5,
137—8, 356 n. 6, 357 n. 11,
363 n. 9
despre poezie, imaginaţie şi
universalii, 92—3, 126—30,
212, 226—7, 372 n. 1
despre raportul poezie-isto-
rie, 239—40, 373 n. 9
în paralel cu Johnson, 373
n. 10
în paralel cu Young, 137—8 Spitzer, Leo, 254, 264, 272—3,
350 n. 14, 378 n. 11, 379 n. 22 Sterne, Laurence : *Tristram*
*Shandy,* 109, 276, 344, 378 n.
14 Stevens, Wallace, 109, 227, 238,
263, 297, 381 n. 27 Structuralismul, 278, 301, 307
—8, 320—8, 337—43, 352 n.
2, 370 n. 45, 381 n. 3 Sutton, Walter, 348 n. 3
Şcoala formalistă rusă, 310, 312, 378 n. 11, 383 n. 10, n. 13, 391 n. 39. *Vezi* Jakobson
Şcoala pragheză, 310, 312, 378 n. 11, 383 n. 10
Taine, Hippolyte, 199
Tasso, 356 n. 3
Tate, Allen, 356 n. 6, 379 n. 22
Taylor, Jeremy, 185
Telford, Kenneth A., 359 n. 18
Tennyson, Alfred, 83, 107
Tolstoi, Lev, 236

Vergiliu, 129, 166 Vivas, Eliseo, 292, 347 n. 1, 348 n. 4, 380 n. 26
Wasserstrom, William, 373 n.
**8**
Wellek, Rene, 91 White, Hayden, **372** n. 4 Williams, William Carlos, 315,
371 n. 47, 384 n. 17 Wimsatt, W. K., 105, 352 n. 19,
355 n. 15 Winters, Yvor, 69, 352 n. 18
Wordsworth, William, 114, 237, 300, *316,* 318—9 passim, 365 n. **17,** 385 n. 20, 386 **n.** 25 **despre imaginaţie,** 251,
363 **n. 9, 367 n. 23, 368 n.** 32 **despre metru,** 183, 189, 350 n. 13, 366 **n.** 22
Yeats, William Butler, 321,
356 n. 6, 368 n. 31
Young, Edward, 251—2, 264,
357 n. 9, n. 11, 362 n. 9 despre raportul imitaţie-cre-aţie, 136—9

## CUPRINS

*Poetica prezenţei* ***sau. conştUhţa de sine a*** *ficţiunii* Cuvînt înainte.....
5
19
Partea întii : *Limitele şi capacităţile teoriei critice*
I. Vanitatea şi valoarea teoriei.....
II. întrebări preliminare şi propuneri de soluţii III. Criticul ca persoană şi *persona*.....
30 38
77
Partea a doua ■. Tradifia teoretică *umanistă* IV. Opoziţia înşelătoare dintre teoriile mimetice şi **cele**
expresive.....116
V. Conceptul de formă şi estetica umanistă . . . 156 VI. Ficţiune, istorie şi realitate empirică — Clepsidra şi
nisipul timpului.....222
Partea a treia : *Extensiunea* sistemului VII. Esteticul ca antropologic — Cuvîntul imaterial şi
materialitatea lumii reale..... 262
VIII. Poetica reconstruită — Prezenţa poemului . . . 298
*Note*..... 347
*Indice*..... 392

Lector : MIRCEA BUCURESCU Tehnoredactor : NICOLAE ŞERBANESCU
*Bun* de tipar 07.12.19S2. *Coli tipar 25.*
Tiparul executat sub comanda
nr. 1262 la întreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918", str. Grigore Alexandrescu nr. 89-97

București, Republica Socialistă România